

TAMPEREEN YLIOPISTO

Laura Myllykoski

SARJAKUVA, JOKA SOI

Intermediaalisuus sarjakuvassa,
esimerkkinä Pauli Kallion ja Ville Pirisen Ornette Birks Makkonen -sarjakuva

Mediakulttuurin pro gradu -tutkielma
Helmikuu 2017

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestintätieteiden tiedekunta

MYLLYKOSKI, LAURA: Sarjakuva, joka soi. Intermediaalisuus sarjakuvassa, esimerkkinä Pauli Kallion ja Ville Pirisen Ornette Birks Makkonen -sarjakuva.

Pro gradu -tutkielma, 83 sivua

Mediakulttuuri

Helmikuu 2017

TIIVISTELMÄ

Tässä pro gradu -tutkielmassa tarkastellaan intermediaalisuutta Pauli Kallion ja Ville Pirisen sarjakuva Ornette Birks Makkosessa. Tutkimuksessani pyrin selvittämään intermediaalisuuden funktion sarjakuvan musiikillisissa viittauksissa. Lisäksi pyrin jäsentämään Ornette Birks Makkosen musiikillista sisältöä intermediaalisten viittausten kategorioiden mukaan ja pohtimaan, onko Ornette Birks Makkonen musiikillistettu sarjakuva. Tutkielmani lopuksi pohdin sarjakuvan ja intermediaalisuuden suhdetta yleisemmin ja otan kantaa sarjakuvan kulttuuriseen asemaan.

Intermediaalisuutta sarjakuvassa on tutkittu vähän ja pääosin sarjakuvan kuvaa ja sanaa yhdistävän luonteen kannalta. Tutkimukseni keskittyy kuitenkin sarjakuvan sisällön intermediaalisiin keinoihin ja niiden herättämiin mielikuviin ja intertekstuaalisiin mielle yhtymiin. Tutkimukseni teoreettisena viitekehyksenä toimivat intertekstuaalisuusteoria, Werner Wolfin ja Irina Rajewskyn intermediaalisuusteoriat ja sarjakuvatutkimus. Tutkimuksessani intermediaaliset viittaukset jakautuvat kertoviin ja näyttäviin viittauksiin. Kertovat viittaukset kuvailevat lähdemediaa kohdemedian keinoin. Näyttävät viittaukset imitoivat lähdemediaa joko kohdemedian keinoin tai yhdistämällä kohdemedian ja lähdemedian keinoja.

Tutkielmassani sarjakuva ymmärretään itsenäiseksi mediamuodoksi, jolla on omat ainutlaatuiset keinosensa ilmaista asioita. Tutkimukseni aineistona toimii yhdeksän vuosina 1997–2011 ilmestynyttä Ornette Birks Makkonen -sarjakuva-albumia. Sarjakuvan on käsikirjoittanut Pauli Kallio ja piirtänyt Ville Pirinen. Tarkastelen aineistoa sisällönanalyysin keinoin käyttäen hyväkseni Werner Wolfin intermediaalisuustypologiaa.

Intermediaalisuus rakentaa Ornette Birks Makkoselle tulkintakehyksen, joka johdattaa lukijan tulkitsemaan sarjakuvaa ja sen huumoria suhteessa musiikkiin. Viittaukset luovat sarjakuvaan vahvan mielikuvan musiikista. Niiden avulla suositellaan musiikkia ja voidaan saada musiikista innostunut lukija mielihyvän myötä kiinnittymään sarjakuvaan vahvemmin. Ornette Birks Makkonen ei kuitenkaan täytä kaikkia musiikillistetun fiktion tunnusmerkkejä. Sarjakuva hyödyntää intermediaalisuutta joustavasti ja ominaislaatuisesti. Intermediaalisuuden ja sarjakuvan tutkimus voisi kertoa lisää sarjakuvan ominaisuuksista ja rakentaa kuvaa sarjakuvan ympärille rakentuneesta kulttuurista. Näin se voisi osallistua sarjakuvatutkimuksen perustan vankistamiseen ja laajentamiseen.

Asiasanat: sarjakuva, vaihtoehtosarjakuva intermediaalisuus, intertekstuaalisuus, musiikki, populaarikulttuuri, kulttuuri

Sisällys

| | |
|---|----|
| Johdanto | 1 |
| 1. Aiempi tutkimus ja aineistoni | 5 |
| 1.1 Mikä on sarjakuva? | 5 |
| 1.2 Missä sarjakuva on? | 9 |
| 1.3 Vaihtoehtosarjakuva | 11 |
| 1.4 Sarjakuva Suomessa | 13 |
| 1.5 Ornette Birks Makkonen | 16 |
| 2. Tutkimuksen teoriapohja | 19 |
| 2.1 Intertekstuaalisuus | 19 |
| 2.2 Intermediaalisuus | 21 |
| 2.2.1 Taiteidenvälisyydestä intermediaalisuuteen eli intermediaalisuuden historia | 21 |
| 2.2.2 Intermediaalinen kulttuuri ja mediaympäristö | 23 |
| 2.2.3 Irina Rajewskyn kapea intermediaalisuus | 25 |
| 2.2.4 Werner Wolf ja musiikin ja kirjallisuuden intermediaalisuus | 27 |
| 2.3 Sarjakuva, intertekstuaalisuus, intermediaalisuus ja tämä tutkielma | 30 |
| 3. Metodi | 35 |
| 3.1 Tutkimuksen kulku | 35 |
| 3.2 Tutkimuksen luotettavuus | 38 |
| 4. Analyysi | 41 |
| 4.1 Ornette Birks Makkonen kertoo musiikista – Musiikin tematisointi Ornette Birks Makkonen - sarjakuvassa | 41 |
| 4.1.1 Tekstin sisällä – Musiikin intratekstuaalinen tematisointi | 41 |
| 4.1.2 Tekstiä kehystämässä – Musiikin paratekstuaalinen tematisointi | 48 |
| 4.1.3 Tekstiä tekemässä – Musiikin kontekstuaalinen tematisointi | 51 |
| 4.2 Kallio ja Pirinen näyttävät musiikkia – eli musiikin implisiittinen imitointi Ornette Birks Makkonen - sarjakuvassa | 52 |
| 4.2.1 Biisit , lyriikat ja remaket: Imitointi musiikin osittaisella uudelleen tuottamisella | 53 |
| 4.2.2 Let's dance! – Mielikuvien herättäminen imitoimalla musiikin vaikutusta | 56 |
| 4.2.3 Nuotit, ääniaallot ja onomatopoesia: Musiikin muodon imitointi | 61 |
| 5. Johtopäätökset | 67 |
| 5.1 Intermediaalisuuden funktiot | 67 |
| 5.2 Lukijan mieli ja mielihyvä | 68 |
| 5.3 Entä se musiikillistaminen? | 70 |
| 6. Lopuksi | 73 |
| 6.1 Mitä tutkimuksen kertoo sarjakuvasta? | 73 |

| | |
|---------------------------|----|
| 6.2 Tästä eteenpäin | 75 |
| Lähteet..... | 77 |
| Painetut lähteet..... | 77 |
| Internetlähteet | 81 |
| Aineisto..... | 83 |

Johdanto

Lipsahdin opinnoissani sarjakuvatutkimuksen puolelle kuin vahingossa. Aluksi kyse oli mukavuudenhalusta: Halusin kandiditutkielmalleni aiheen, joka olisi kevyt ja jota jaksaisin tarkastella puoli vuotta. Sarjakuvatutkimukseen syventyessäni tajusin kuitenkin, että se on alueena melko uusi, hyvin monipuolinen ja suurelta osin kartoittamaton. Tavallaan sarjakuvatutkimuksen puitteissa on helppoa toteuttaa itseään. Tutkimuksen suuntaviivat ovat vielä hyvin häilyvät. Uskonkin, että juuri nuoren tutkimuskentän häilyvyyden ja hajanaisuuden takia akateemiseen keskusteluun voi sarjakuvatutkimuksessa joltain osin osallistua jo pro gradu -tasoisella työllä. On helppoa löytää aihe, josta kukaan ei ole vielä sanonut juuri mitään. Lisäksi sarjakuva on mielestäni hyvä kohde monitieteiselle tutkimukselle, jota mediakulttuurintutkimuksenkin parissa tehdään. Yhtenäisen teoriapohjan puute antaa luvan tai pakottaa soveltamaan.

Ajattelen sarjakuvan olevan vain yksi populaarikulttuurin muoto muiden muotojen joukossa. Tällä en halua väheksyä tutkimuskohdettani – pikemminkin päinvastoin. Sarjakuva on populaarikulttuurin tuotteena ja tutkimuskohteena aivan yhtä tärkeä kuin mikä tahansa muukin populaarikulttuurin tuote. Toisaalta se myös mielestäni eroaa muista populaarikulttuurin tuotteista siinä mielessä perustavanlaatuisesti, että sen ilmaisumuotoa ja sisältöjä on muokannut paljolti sen asema kulttuurin altavastaajana ja marginaaliin hyljeksittynä, ”tyhmänä” mediana. Koska sarjakuvasta ei ole välitetty, se on voinut kehittyä omassa marginaalissaan siten, että marginaali on vaikuttanut poikkeuksellisen paljon myös valtavirran sisältöihin. Tätä asiaa tarkastelen lähemmin sarjakuvan kehitystä ja asemaa käsittelevissä luvuissa 1.1–1.4.

Sarjakuvaa on jo lähtökohtaisesti pidetty moraalisesti arveluttavana, joten sen puitteissa on ollut helppo tuoda julki suuressa mittakaavassa hyvin erilaisia, rajumpia ja visuaalisempia sisältöjä kuin kirjallisuuden tai elokuvan puitteissa. Vanhana punkkarina ja vastakulttuurin ikuisena kannattajana juuri tämä vetää minua sarjakuvan pariin. Sarjakuvatutkija Charles Hatfieldiä lainaten:

Both socially and aesthetically, comics are likely to remain an unresolved, unstable, and challenging form. This is what makes them interesting. Indeed, for the general reader, the collateral benefits of comics study may be found in this very instability: if comic art is some kind of bastard, to recruit a popular metaphor, then maybe bastardy is just the thing – our culture has it in for aesthetic purity anyway. (Hatfield 2005, xiii.)

Musiikki on vaikuttanut ja vaikuttaa edelleen elämääni voimakkaasti. Omien kokemuksieni pohjalta oletan sen jossain määrin vuotavan kulttuurillisesti erilaisten rajanvetojen läpi. Musiikki kiinnostaa minua kuunneltuna, mutta olen kiinnostunut myös esimerkiksi musiikkiin liittyvästä kirjallisuudesta ja journalismista ja musiikkiaiheisista sarjakuvista. Näiden kautta puolestaan olen usein löytänyt uuden musiikin pariin. Musiikkiin liittyy myös sosiaalinen aspekti, joka rakentaa ympärilleni selkeän kulttuurisen piirin. Vaikka sen juurena toimiikin musiikki, ei kulttuurinen piirini rajoitu musiikkiin. Juuri tämän vaikuttavuuden takia musiikin ja muun kulttuurin yhtymäkohdat ovat mielestäni erityisen kiinnostavia. Tämän takia halusin valita kandidaatin tutkielmaani aineiston, jossa näkyisi sarjakuvan lisäksi myös musiikki. Vaikka tutkin tuolloin sukupuolen representaatioita ja sukupuolen ja musiikin artikulaatioita, olin tietoinen kyseisen sarjakuvanovellin maailman intermediaalisuudesta. Myös intermediaalisuudelle heräämisestä voin siis kiittää kandidaatintutkielmaani. Se sai minut ajattelemaan laajemmin sitä, mitä ajattelen sarjakuvan olevan, minne sijoitan sen kulttuurillisella kentällä ja miten se mielestäni eroaa muista medioista.

Oletukseni on, että sarjakuva on oma mediansa eikä esimerkiksi kirjallisuuden genre. Se sijoittuu kulttuurisella kentällä marginaaliin silloinkin, kun kyse on sarjakuvakulttuurin valtavirrasta. Lisäksi näen selvän yhteyden etenkin vaihtoehtosarjakuvan ja muun vaihtoehto/vastakulttuurin välillä, mukaan lukien musiikki. Etenkin Suomessa musiikki- ja sarjakuvapiirit ovat oman kokemukseni mukaan lomittuneet. Useat sarjakuvantekijät ovat myös harrastelija- tai ammattimuusikoita, ja he tuovat musiikillisia elementtejä myös sarjakuviinsa. Sarjakuvafestivaaleilla osana ohjelmaa on klubeja ja konsertteja, joiden muusikot ja tiskijukat ovat yleensä jollain tavalla sidoksissa sarjakuvaan. Ylipäättään sarjakuvien sisältöjä kuvailee mielestäni hyvin jonkinasteinen intertekstuaalisuus, jonka avulla sarjakuvat rakentuvat kulttuuria peilaaviksi tuotteiksi. Juha Herkman (1998, 12) kuvailee sarjakuvaa aikakautensa peiliksi. Intertekstuaalisuus tuo osaltaan tarinoihin ja kuvastoihin syvyyttä, joka ammentaa todellisesta maailmasta ja sen ilmiöistä ja teksteistä.

Tutkimukseni tulosten avulla toivon pystyväni argumentoimaan sen puolesta, että pidän sarjakuvaa nimenomaan omana, ainutlaatuisena medianaan. Sarjakuvan tutkimuskentällä on käyty ja käydään tietääkseni yhä keskustelua sarjakuvan kulttuurisesta legitimaatiosta (ks. Groensteen 2009), sarjakuvatutkimuksen mahdollisesta tieteenalaluonteesta (ks. Jenkins 2012) ja siitä, onko sarjakuva kirjallisuutta, media, genre vai taiteenlaji (ks. esim. Rippl & Etter 2013, 192–194; Baetens & Frey 2015, 203). Kulttuurintutkimuksen puolella olen puolestani törmännyt väitteisiin korkean ja matalan kulttuurin välisien raja-aitojen kaatumisesta. Sarjakuvan ympärillä käytävä keskustelu kertoo toki

tästä kehityksestä, mutta myös kehityksen tuskallisesta hitaudesta. Sarjakuvan tarkasteleminen nimenomaan arvottamisen näkökulmasta vaikuttaa olevan edelleen voimissaan. Gradullani toivon osaltani mitätöiväni näitä raja-aitoja. Lopulta kyse on kuitenkin keinotekoisesta eronteosta hieman samaan tapaan kuin erilaisten osakulttuurien välillä.

Valitsin aineistokseni Pauli Kallion ja Ville Pirisen Ornette Birks Makkonen -sarjakuvasarjan. Ornette Birks Makkonen ei ollut minulle juurikaan ennalta tuttu, eikä näin ollen kuulunut suosikkeihini. Se olikin yksi valintani kriteereistä. Koska gradu sisältää niin paljon poisvalintaa, en halunnut aineistokseni jotain minulle rakasta, jonka tutkimukseni myötä joudun kuvaannollisesti tuhoamaan. Lisäksi halusin tarkastella intermediaalisuutta ilmiönä, joten sarjakuvan piti olla sellainen, jonka tiesin sopivan aineistoksi. Sen piti siis sisältää selvästi havaittavia intermediaalisia piirteitä. Koska Ornette Birks Makkosen kantavana tarinallisena voimana on musiikki, tiesin tämän kriteerin toteutuvan sarjakuvassa. Aineistoani esittelen tarkemmin luvussa 1.5.

Pääkäsitteeni tutkielmassani on siis intermediaalisuus, jonka suhteen ammennan Irina Rajewskyn ja Werner Wolfin intermediaalisuutta koskevasta teoretisoinnista. Keskityn Wolfin typologian mukaisiin intermediaalisiin viittauksiin ja fiktion musiikillistamiseen. Olen kiinnostunut etenkin siitä, mitä sarjakuvan oletetuilla intermediaalisilla viittauksilla pyritään saavuttamaan. Päättökysymykseni onkin:

- Mikä funktio musiikin ja sarjakuvan välisillä intermediaalisilla viittauksilla on Ornette Birks Makkonen -sarjakuvassa?

Päästäkseni syvemmälle Ornette Birks Makkosen intermediaalisuuteen pohdin myös kahta muuta tutkimuskysymystä:

- Missä mielessä Ornette Birks Makkosta voi pitää musiikillistettuna sarjakuvana?
- Miten Ornette Birks Makkonen -sarjakuvan intermediaaliset viittaukset musiikkiin suhteutuvat Werner Wolfin intermediaalisten viittausten kategorioihin?

Tutkimuskysymyksiini vastaan lopullisesti luvuissa 5 ja 6. Luvussa 6 pohdin myös sarjakuvan kulttuurista asemoitumista ja sen olemusta nojautuen tutkijoiden asiasta käymään keskusteluun ja omiin löydöksiini. Avaan myös tutkimuksen myötä muotoutunutta ajattelua intermediaalisuuden ja sarjakuvan suhteesta ja siitä, mitä intermediaalisuuden tutkimus voi sarjakuvasta kertoa. Pohdintojeni

tavoite on herättää vastauksien lisäksi uusia kysymyksiä ja ehkä jossain lukijassa halun tarkastella aihetta lähemmin.

Keskeisimmät teoreettiset käsitteeni avaan luvussa 2, jossa pohjustan myös laajemmin käyttämiäni käsitteitä ja niistä käytyä keskustelua. Tässä yhteydessä valotan myös käyttämieni käsitteiden suhdetta sarjakuvatutkimukseen. Luku 4 on omistettu analyysille, jota johdattelen käsittelemällä yksitellen Werner Wolfin määrittelemät intermediaalisten viittausten kategoriat ja niiden esiintymisen tutkimusaineistossani.

1. Aiempi tutkimus ja aineistoni

Tässä luvussa esittelen ensiksi keskustelua sarjakuvan määrittelystä, sen kulttuurisesta asemoitumisesta ja suomalaisesta sarjakuvakulttuurista. Viimeisessä alaluvussa esittelen aineistoni ja edellisiin alalukuihin peilaten sijoitan sen sarjakuvakentälle.

1.1 Mikä on sarjakuva?

Sarjakuvateorian pioneerin Scott McCloudin (1994, 9) mukaan sarjakuva on “harkitussa järjestyksessä olevia rinnakkaisia kuvallisia tai muita ilmaisuja, joiden tarkoituksena on välittää informaatiota tai saada lukijassa aikaan esteettinen vaikutelma”. Tähän määritelmään McCloud päätyy eronteon kautta. Sarjakuvan määrittelemisen sarjalliseksi taiteeksi ei ole tarpeeksi tarkkaa. Sarjallinen, visuaalinen taide -määritelmä puolestaan rinnastaa sarjakuvan animaatioon. Sarjakuvalla ominaista animaatiosta poiketen on nimenomaan sen tilallisuus. Siinä missä animaatio on sarjallista ajassa, sarjakuva on sarjallista tilassa. Esimerkiksi elokuvassa peräkkäin asetetut kuvat heijastetaan yksitellen filmin tai vastaavan tekniikan avulla tietyssä järjestyksessä valkokankaalle. Sarjakuva sen sijaan asettaa nämä kuvat tilaan vierekkäin, siten, että ne ovat näkyvissä yhtäaikaaisesti merkiten kuitenkin jokainen omaa hetkeään ajallisesti. Tila on siis sarjakuvan aika. McCloud jatkaa tätä ajatusta edelleen todeten, että itse asiassa elokuva on ennen varsinaista esittämistä hyvin hidas sarjakuva. (mt., 7–8.) Tavallaan McCloud on mielestäni oikeassa siinä, että ollessaan vielä pelkkä filmirulla elokuva on ikään kuin hidas sarjakuva. Tällä ei kuitenkaan ole varsinaisesti mitään merkitystä, koska elokuva tulee olevaksi ja ymmärrettäväksi vasta esityshetkessä. Sitä ei tiettyjä tuotantoprosessin vaiheita lukuun ottamatta katsota pelkkänä filmirullana.

Sarjakuvatutkija Jared Gardner menee sarjakuvan määritelmässään hieman McCloudia syvemmälle. Hänen mukaan sarjakuva on figuratiivisten, tekstuaalisten ja symbolisten semanttisten järjestelmien kenttä, jolla merkitys muodostuu sekä yhteistyön että kilpailun kautta. Tähän kaksitahoiseen merkityksellistämiseen osallistuvat kuvat, ruudut, tekijät ja lukijat, jotka paitsi yhdistävät voimansa tulkinnassa myös tavallaan kilpailevat siitä, mikä tekijä merkityksen muodostamisessa nousee kulloinkin tärkeimmäksi. Sarjakuva on Gardnerin mukaan yksi tehottomimmista narratiivisista muodoista. Se jättää ison osan tulkinnasta lukijan aktiivisuuden varaan fragmentaarisuutensa ja kuvan ja sanan usein epäsuhtaisen tasapainon seurauksena. (Gardner 2012, xi.) Hillary Chute puolestaan kuvailee sarjakuvaa kuvan ja sanan muodostamaksi hybridiseksi mediaksi, jossa kuvallinen ja sanallinen narratiivi etenevät sivun ajallisuutta esittävässä tilassa. Hänen mukaansa kuva ja sana eivät

sulautu toisiinsa, vaan niiden esiintyminen sivuilla on eriaikaista. Kuten Gardner hän toteaa sarjakuvan vaativan lukijalta kykyä ja aktiivisuutta tulkita sen ominaislaatuista esittämistapaa. (Chute 2006, 452.)

Luonnollisesti kaikki tekstit vaativat lukijalta aktiivista tulkintaa, mutta koska sarjakuva mediamuotona koostuu toisistaan näennäisesti erillisistä, pysäytetyistä kuvista, vaatii se lukijalta enemmän tapahtumien yhdistelyä ja täydentämistä kuin vaikkapa elokuva. Esimerkiksi ruutujen väleissä kuluva aika, jota ilmaistaan ruutuvälillä, voi vaihdella käytännössä äärettömästi. Lukijan täytyy itse päätellä, onko kyse sekunneista, minuuteista, vuosista vai jopa aivan toisesta aikaulottuvuudesta. Edellä esittelemäni kolme perustavanlaatuista määritelmää ovat mielestäni enemmänkin toisiaan täydentäviä kuin toisensa poissulkevia. Niistä jokainen valottaa sarjakuvaa eri näkökulmasta. Gardnerin kanssa tosin olen eri mieltä yhdestä asiasta. En pidä sarjakuvaa tehottomana narratiivisena muotona, vaan itse asiassa päinvastoin tehokkaana. Tästä argumentistani lisää tutkimukseni johtopäätöksissä.

Sarjakuva on niin sanottu mediayhdistelmä eli siinä yhdistyy kaksi eri mediamuotoa kummarkaan muuttumatta (tästä määritelmästä lisää luvuissa 2.2.3 ja 2.2.4). Sarjakuvassa yhdistyvät kuva ja teksti. Sarjakuvan lukeminen perustuu sekä tekstin että kuvan ymmärtämiseen, ruutujen avulla tapahtuvaan lukemisen jaksottamiseen ja sivukokonaisuuksien (mahdollisesti yhdellä silmäyksellä tapahtuvaan) lukemiseen. (Rippl & Etter 2012, 197.)

Sarjakuvan kontekstissa mediayhdistelmät voi jakaa viiteen kategoriaan riippuen siitä, mikä kuvan ja tekstin suhde on narratiivissa. Yhdistelmän ollessa sanaerityinen (engl. *word specific*) sarjakuvan kuvat eivät tuo juurikaan lisää tekstin välittämään narratiiviin. Tällöin kuvat ovat vain kuvittamassa tekstin sanallistamaa narratiivia. Vuorottelevissa yhdistelmissä sanan ja kuvan välinen painotus narratiivissa vaihtelee ruuduittain. Kolmas yhdistelmä on montaasi. Tällöin kuva ja sana sulautuvat toisiinsa sitten, että esimerkiksi tekstistä voi tulla ennemminkin katsomisen kuin konkreettisen lukemisen kohde. Montaasille vastakkainen yhdistelmä on rinnakkaisuus. Tällöin teksti ja kuva ovat ainakin näennäisesti toisistaan irrallisia ja ikään kuin kulkevat rinnakkain kiinnittymättä varsinaisesti samaan narratiiviin. Tällöin teksti ja kuva siis ovat samassa tilassa (ruudussa, paneelissa), mutta ne eivät puhu samasta asiasta. Täydellinen rinnakkaisuus on kuitenkin hyvin epätodennäköinen keino. Rinnakkaisuus tarkoittaakin tässä tapauksessa enemmän rakoa, joka lukijan on tulkinallaan kurottava umpeen, jotta hän voi muodostaa. Konkreettisesti sarjakuva voi esimerkiksi käyttää erilaisia kielikuvia kuten metaforaa tai metonymiaa yhdistämään kuvaa ja sanaa. Viimeinen

yhdistelmä on kuvaerityinen. Se viittaa samanlaiseen ilmiöön kuin sanaerityinen yhdistelmä, mutta tällä kertaa tekstin narratiivia kuljettava voima on vähäinen tai sitä ei ole ollenkaan. Sarjakuvaa ei voi riisua kuvista, mutta sen voi riisua tekstistä. Kokonaiset sarjakuvat voivat olla nonverbaalisia, mutta yleisemmin tietyt jaksot kuten yksittäiset ruudut tai aukeamat, ovat tekstittömiä ja kuvavat tapahtumia pelkästään kuvallisin keinoin. Tällaista lähestymistä käytetään paljon esimerkiksi japanilaisessa sarjakuvassa eli mangassa. Tekstittömyys voi luoda myös voimakkaan hiljaisuuden vaikutelman sarjakuvaan. Tämä voi korostaa esimerkiksi hahmojen liikettä tai tuoda esiin tunteita. (Rippl & Etter 2012, 206–211)

Sarjakuvan muodossa korostuu tekstin lukemisen lisäksi myös sen katsominen. Teksti ikään kuin piirretään kuvaan. Sitä katsotaan ja luetaan suhteessa narratiiviin, mutta myös suhteessa sen paikkaan kuvassa ja tekstauksen muotoon. Sarjakuvassa korostuu tekstin grammatextuaalisuus (*engl. grammatextuality*): Tekstin muodolla on kriittinen merkitys sen luennalle. Tekstauksen muoto, sanojen sijoittaminen puhekupliin, puhekuplien sijoittaminen ruutuihin, kirjainten ja muiden kirjoitettujen symbolien suhde sarjakuvan fiktiiviseen maailmaan, onomatopoeettiset eli kirjoitetun sanan tai äänteen äänellisyyttä ikonisesti jäljittelevät kirjoitusmuodot ja dialogin ja kuvien suhde sivulla osoittavat kaikki, miten suuri merkitys sanojen ja kirjainten visuaalisuudella on sarjakuvan tulkinnalle. (Baetens & Frey 2015, 152–153) Tekstin visuaalisuus korostuu etenkin edellisessä kappaleessa kuvaillussa montaasissa, jossa kuva ja sana sulautuvat toisiinsa. Tekstaus eli puhekupliin ja tekstilaatikoihin sijoitettu käsin kirjoitettu teksti antaa tekstille enemmän ikonista vapautta kuin perinteinen, valmiiden fonttien kautta ilmaistu teksti (Rippl & Etter 2012, 197).

Sarjakuvan merkitykselle olennaista ovat ruutujen ja paneelien väliset aukot eli ruutuvälit (*engl. gutter*). Tavallaan näillä aukoilla on vähintään yhtä suuri merkitys tarinalle kuin sillä, mitä sarjakuvassa on valittu näytettäväksi. Lukija joutuu sarjakuvaa lukiessaan yhdistelemään kuvien ja aukkojen muodostamia vihjeitä ja valitsemaan, miten yhdistää kuvan ja sanan narratiivit rakentaakseen niistä sarjakuvan suuremman narratiivin. (Gardner 2012, xi.) Robert C. Harveyn mukaan siinä, missä puhekuplat herättävät sarjakuvien hahmot eloon, narratiivin palasteleminen ruuduiksi ja paneeleiksi antaa tälle elämälle ajallisen ulottuvuuden. Fragmentaarisuus antaa sarjakuvan tekijälle vallan manipuloida aikaa. Kuvaustavasta riippuen aika voi hidastua ruutujen kuvatessa ajallisuutta sekunti sekunnilta. Ruutuvälien avulla ruudut mahdollistavat myös aikasiirtymien nopeuden. (Harvey 2009, 39.)

Saman tyyppisiä kerronnallisia aukkoja ja välejä esiintyy nykyään myös narratiivia määrittävinä piirteinä esimerkiksi modernissa kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa. Sarjakuva eroaa kuitenkin oleellisesti näistä kulttuurimuodoista, koska se ei voi valita aukottomuutta. Oli kyse sitten kunnianhimoisemmasta sarjakuvanovellista tai sketsimäisestä, neljän ruudun sarjakuvastripistä, on fragmentaarisuus aina yksi sarjakuvan määrittävistä piirteistä. (Gardner 2012, xii.) McCloudin mukaan sarjakuvan ydin löytyy juuri ruutuväleistä, jotka rikkovat sekä tarinan ajan että tilan. Lukija kuitenkin täydentää nämä erilliset kuvat mielessään yhtenäiseksi todellisuudeksi. Fragmentaarisuus antaa sarjakuvien tulkinnassa valtaa lukijalle. McCloudia mukaillen sarjakuvien lukija on sen tuottajien kanssa ”tasa-arvoinen rikoskumppani”. Lukija täydentää sarjakuvan luojaan tai luojaan määrittämiä ruutuvälejä eli narratiivin aukkoja vapaaehtoisesti ja tarkoituksellisesti. Tämä täydentäminen on sarjakuvan olemassaololle kuitenkin elintärkeää, koska ilman sitä kuvat ja sanat eivät yhdistyisi kokonaiseksi tarinaksi. Mitään narratiivia ei siis olisi. (McCloud 1994, 66–68.)

Charles Hatfield toteaa, että 1980-luvulla alkunsa saanut sarjakuvanovelli (*engl. graphic novel*) on aukaissut sarjakuvalle kokonaisuutena portin kirjallisuuden maailmaan (2005, ix). Hatfield pitää sarjakuvaa kirjallisuutena tiedostaen kuitenkin, että tämä määritelmä ei miellytä kaikkia. Hän huomauttaakin, että sarjakuvan luokittelemisessa kirjallisuudeksi pitää olla varovainen etenkin tutkimusta tehdessä, jottei sen ominaislaatuisuutta pelkistäisi vain yhdeksi kirjallisuuden ominaisuudeksi (mt., xi–x). Hatfield myöntää, että kirjallisuutena sarjakuva on epätyypillinen. Hän myös myöntää, että hybridisenä muotona sarjakuva vetää puoleensa moninaisia teorioita ja metodeita. Hatfield kuitenkin toteaa, että sarjakuvan tutkiminen vaatii, että tutkimuksensa liittyy johonkin tieteenalaan, jotta tutkimuksen voi aloittaa jostain. Hänen valintansa on tarkastella sarjakuvaa kirjallisuutena. (mt., xiv.)

Thierry Groensteen puolestaan korostaa sarjakuvan olevan pelkän kirjallisuuden genren sijaan oma mediansa. Hänen mukaansa sarjakuvasta tehdään usein kirjallisuuden genre, jotta sen myyminen kuluttajille helpottuisi. Sarjakuvan myyminen kirjallisuutena on helpompaa kuin sen myyminen taiteena. Groensteen toteaa, että se, että sarjakuvaa julkaistaan painetussa, kirjallisessa muodossa, että se sisältää kielellisiä lausumia ja että sitä myydään myös kirjakaupoissa ei vielä tee siitä kirjallisuutta. Hän kysyykin, miksi sarjakuvaa pitäisi vähätellä tekemällä siitä vain yksi kirjallisuuden (vähempiarvoinen) genre? (Groensteen 2009, 9–10.) Samaa toteaa myös Juha Herkman, jonka mukaan sarjakuvan alistaminen pelkäksi ilmaisumuodoksi aliarvioi sen erityislaatuisuutta, joka perustuu sarjakuvan omaan ilmaisukieleen ja erityisyyteen (1998, 25).

Ajattelen itse Groensteenin ja Herkmanin tavoin, että sarjakuva on oma media- tai taidemuotonsa. Tämä käsitys ei mielestäni vaikeuta sen tutkimista, koska esimerkiksi mediatutkimuksessa käytetään tiuhaan kirjallisuustieteiden käsitteitä ja teoriaa, eikä se tee tutkittavista kohteista automaattisesti kirjallisuutta. Koska sarjakuva on mediana hybridinen, on pelkästään luonnollista, että sarjakuvatutkimus on monitieteistä. Kirjallisuudentutkimuksen lisäksi se ammentaa myös muista tutkimusperinteistä. Sarjakuvan niputtaminen yhteen kirjallisuuden kanssa on mielestäni keinotekoisia ja alentaa sarjakuvaa. Niputtaminen tukee käsitystä kirjallisuudesta jonkinlaisena korkeampana kulttuurisena muotona, jonka rinnalle tasa-arvoiseksi mediaksi esimerkiksi sarjakuvaa ei noin vain voi asettaa. Tiedostan kuitenkin, että sarjakuvan kulttuurinen asema ei ole täysin yksioikoinen. Tätä käsitellenkin seuraavassa alaluvussa.

1.2 Missä sarjakuva on?

“We want comic books to reach a new audience, to keep getting better and better, to get more perspective, and when we are old men, we want to see new, young comic artists whose work is taken as seriously as any novel. We hope to see that in our lifetime. On the other hand, the comic books are in their own neat, kitschy, junky world that is unique to comics. We like that too. We like that it’s outlaw. You can’t repair comics, you can’t hang them in a museum and say, ‘This belongs next to the Mona Lisa.’ It’s the whole squirrely factor, like early punk: There is the sense that this is bad, and we want it to be bad.” – Gilbert Hernandez (Benfer 20.2.2011, internetlähde, Haettu: 26.4.2016.)

Kuten sarjakuvataiteilija Gilbert Hernandezin toteamuksesta voi lukea, sarjakuvan kulttuurinen asema on jo jonkin aikaa ollut murroksessa. Toisaalta sarjakuva yrittää kohota vakavasti otettavien kulttuurituotteiden, kuten kirjallisuuden, rinnalle. Toisaalta sarjakuvalla ominaista ovat juuri sen epäkonventionaaliset aiheet ja esitystavat: Sarjakuva on kulttuurin pahis; lainsuojaton, joka voi tehdä mitä haluaa.

Bart Beaty puhuu kuvaavasti sarjakuvasta ei-populaarina kulttuurina. Täällä hän viittaa sarjakuvien asemaan yhtenä vähiten tutkituista ja kulutetuista populaarikulttuurin muodoista. Toisaalta ei-populaarius viittaa myös sarjakuvataiteilijoiden pyrkimyksiin nostaa sarjakuva pois populaarikulttuurin piiristä korkeakulttuurin ja taiteiden joukkoon. Beatyn mukaan sarjakuvakentällä etenkin Euroopassa vallitsee jännite sarjakuvasta taiteena puhuvien ja sarjakuvan

populaarikulttuuriksi ymmärtävien välillä. Tämä jännite kiteytyy sen julkituomiseen, mitä sarjakuva keskustelijoiden mielestään ei ole sen sijaan, että puhuttaisiin siitä, mitä sarjakuva on. (Beaty 2007, 3, 15.)

Keskustelua sarjakuvasta kulttuurina voikin kuvata mielestäni nuoralla tanssimiseksi. Charles Hatfield kuvaa nykyajan sarjakuvakenttää arvojen sekamelskaksi. Vastakulttuurinen kapinallisuus, kyltymätön kuluttajamyönteisyys ja sivistynyt asiantuntijuus sekoittuvat sarjakuvantekijöiden ja -harrastajien janotessa laajempaa tunnustusta sarjakuvalle samalla, kun he pitävät tiukasti kiinni sarjakuvan asemasta marginaalissa ja sen tuomista eduista. (Hatfield 2005, xii.)

Kentän sisäinen keskustelu kumpuaa sarjakuvan historiallisesta asemasta kulttuurin ja populaarikulttuurin kentällä. Sarjakuvaa on perinteisesti pidetty lasten ja nuorten kuluttamana kulttuurina, vaikka todellisuudessa sarjakuva on 1800-luvulla alkunsa saadessaan ollut nimenomaan aikuisten media. Lapsille sarjakuva suunnattiin vasta 1900-luvun alussa. (Groensteen 2009, 4.) Nykyään sarjakuvia lukevat luonnollisesti sekä lapset että aikuiset. Lapsilla oli kuitenkin suuri rooli sarjakuvan kulttuurisessa roolittamisessa. Lapsilukijoiden myötä sarjakuvasta kiinnostuivat myös varhaiskasvattajat ja opettajat. Kuten monen uuden, nousevan median kohdalla, sarjakuvat leimattiin nopeasti pahoiksi ja epämoraalisiksi. (mt., 4–5.) Yksi merkittävimmistä sarjakuvan kritisoijista oli psykiatri Robert Wertham, joka kirjassaan *Seduction of the Innocent* (1954) väitti sarjakuvan väkivaltaisen ja moraalittoman sisällön johdattavan lapsia moraalisesti arveluttaville harhapoluille. Werthamin väitteillä oli vaikutusta paitsi yleiseen käsitykseen sarjakuvasta myös lainsäädäntöön. Yhdysvalloissa sarjakuvajulkaisijat ottivat käyttöön osaksi ulkopuolisen painostuksen johdosta itsesääntelyyn pyrkivän Comics Coden, jonka avulla he rajoittivat sarjakuvien sisältöjä. Comics Codesta ja Werthamin johtamasta moraalipaniikista alkunsa saanut antisarjakuvaliike valtasi 1900-luvun puolivälissä alaa myös globaalisti. (Heer & Worcester 2009, 14–15.)

Paul Lopes liittää arvostuksen puutteen ja sarjakuvien roskaksi leimaamisen ensisijaisesti amerikkalaisen sarjakuvakulttuurin kehitykseen. Hänen mukaansa amerikkalaiset vaihtoehtoisen sarjakuvan tekijät nostivat sarjakuvan arvostuksesta puhuttaessa esiin sarjakuvan arvostetun aseman Euroopassa ja Japanissa. (Lopes 2009, 187–188.) Tämä ei kuitenkaan vaikuttaisi olevan koko totuus, vaikka on totta, että sarjakuvaan kohdistunut moraalipaniikki ja siitä johtunut itsesääntely ovat lähtöisin Yhdysvalloista. Esimerkiksi ranskalainen sarjakuvateoreetikko Thierry Groensteen on puhunut sarjakuvan legitimaation puutteeseen. Groensteen selittää sarjakuvien huonoa mainetta neljällä eri syyllä. Hänen mukaansa sarjakuvan puutteellinen arvostus johtuu ensiksikin sen

hybridiluonteesta eli kuvaa ja sanaa yhdistävästä muodosta. Tällä tavalla sarjakuva rikkoo taidemuotojen puhtautta arvostavaa ajattelua, jota avaan enemmän luvussa 2.1.1. Toiseksi sarjakuvan ajatellaan olevan helppoa luettavaa ja kerronnallisesti kunnianhimotonta sen sarjallisuuden takia. Tämä käsitys pohjautuu pitkälti pelkästään myydyimpien sarjakuvien kuten supersankarisarjakuvien ominaisuuksiin, jotka rinnastetaan juuri sarjallisuuden takia niin kutsuttuun parakirjallisuuteen eli esimerkiksi sci-fi- ja fantasiakirjallisuuteen. Kolmanneksi sarjakuvan arvoa alentavat sen humoristisuus, satiirisuus ja karikatyyrin tiuha käyttö, jotka tekevät siitä vähemmän vakavasti otettavaa. Neljäs syy onkin jo edellä käsittelemäni sarjakuvien ja lapsuuden yhteys. (Groensteen 2009, 7–11.)

Charles Hatfield toteaa, että sarjakuva tulee luultavasti säilymään konventioita haastavana ja epävakana niin sosiaalisesti kuin esteettisesti. Toisaalta myös kulttuuri on alkanut liikkua kohti epäpuhtaiden kulttuuristen muotojen yleistymistä ja arvostamista. Tässä mielessä sarjakuvan muoto on koko ajan ajankohtaisempi ja kiinnostavampi. (Hatfield 2005, xiii.) Hatfieldiin viitaten toteaisinkin sarjakuvan liikkuvan korkean ja matalan rajalla aitoja kaataen. Sen vaikeasti määriteltävä asema antaa sille toisaalta edun määritellä itse itsensä. Tällä rajalla kulttuurisella tunnustuksella ei ole enää tai ainakaan kohta mitään väliä. Kuten Groensteen sanoo, sarjakuvan ei tarvitse enää todistaa mitään (2009, 3).

1.3 Vaihtoehtosarjakuva

Kirjassaan *Alternative Comics: An Emerging Literature* Charles Hatfield kuvailee vaihtoehtosarjakuvaa ”mitä rikkaimmaksi ja hämmäntävimmäksi sarjakuvakulttuurin osa-alueeksi”. Vaihtoehtosarjakuva kumpuaa 1960–70-lukujen underground-sarjakuvasta, *comixista*. (Hatfield 2005, ix.) Underground-sarjakuvassa näkyi vahvana 1960–70-lukujen muun vastakulttuurillisen liikehännän kuten eri kapinallisten vaikutus. Yleisen ilmapiirin lisäksi underground-sarjakuva oli vastaus sarjakuvien sisältöjä tuohon saakka säännelleeseen Comic Codeen. Nimityksen *comix* katsotaan viittaavan underground-sarjakuvien alaikäisiltä kiellettyyn (*engl. x-rated*) sisältöön sanan c:n sijaan päättävän x:n kautta. (Arffman 2004, 11–12.)

Underground-sarjakuva teki sarjakuvasta taas aikuisten median. Sen lisäksi, että aikuisista tuli taas sarjakuvien lukijakuntaa, underground-sarjakuvan puitteissa alettiin julkaista sarjakuvaa, joka oli suunnattu pelkästään aikuisille. Tässä tapauksessa sarjakuvalla ei viitata pelkästään sanomalehdissä ilmestyneisiin strippeihin, vaan kokonaisiin, aikuisille tarkoitettuihin sarjakuvalehtiin ja -kirjoihin.

Underground-sarjakuvan aikuisuus lähti liikkeelle sen sisällöstä, jolle oli tunnusomaista intiimiys, omakohtaisuus, satiiri, fantasia ja sekä kirjoittajiin ja piirtäjiin että koko sarjakuvakulttuuriin suuntautuva itseironia. (Hatfield 2005, 7–8.)

Underground-sarjakuvan pioneerina pidetään yleisesti Robert Crumbia, jonka *Zap*-sarjakuva (1968) tunnustetaan ensimmäiseksi julkaistuksi ja myyntiin asti päätyneeksi comixiksi. Crumb yhdisteli sarjakuvissaan omia kokemuksiaan yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen satiiriin, joka otti paljon vaikutteita huumeista ja musiikista. (Hatfield 2005, 8, 11–12; Round 2013, 340.) Underground-sarjakuvalla tyypillistä oli piirtäjien ja kirjoittajien vahva itseilmaisuus ja -reflektio. Piirrostyylillä voi luonnehtia karkeaksi ja viimeistelemättömäksi. Se oli perinteistä sarjakuvaa raskaampaa ja kokeellisempaa, ja useimmat sarjakuvat julkaistiin mustavalkoisina. Piirrosjäljen erikoisuutta selittänee osaksi useiden underground-tekijöiden taidekoulutusta. He saivat vaikutteita sarjakuvapiirtäjien lisäksi kuvataiteen maailmasta. Underground-sarjakuvan tekijät eivät kuitenkaan nielleet ”korkeakulttuurisen” taiteen vaikutteita sellaisenaan, vaan arvostivat nimenomaan sarjakuvan ilmaisukeinoja kuten liioiteltuja piirteitä ja paikoitellen naivia kuvakieltä. He eivät pyrkineet muuttamaan sarjakuvaa joksikin muuksi. (Arffman 2004, 179–180, 186, 193.)

Underground-sarjakuva määritteli sarjakuvan tavallaan uudelleen: Sen myötä sarjakuvan muoto pakkauksesta lähtien muuttui monimuotoisemmaksi. Underground-sarjakuvaa ei julkaistu perinteisen sarjakuvan tapaan tasaiseen, sarjalliseen tahtiin, vaan sarjakuvat ilmestyivät hajanaisesti ja yhä enenevässä määrin itsenäisinä teoksina sarjallisuuden ulkopuolella. Comix loi sarjakuvan ympärille oman, elinvoimaisen (tosin pienen) talouden, joka toimi sarjakuvaan erikoistuneiden kauppojen ja julkaisijoiden ja innokkaan fanipohjan voimin. Sen myötä sarjakuvalla tuli mahdolliseksi uusi säännöstö: Sääntöjä ei ollut. Underground-sarjakuva teki vanhoista, rakastetuista sarjakuvahahmoista sekopäisiä juoppoja ja käänsi olemassa olevat genret pääläelleen. Se vastusti kaikkia sarjakuvaa ennen määrittäneitä kliseitä ja normeja. Underground-sarjakuvan häipyessä kentältä poliittisen ilmapiirin tiukentuessa ja sarjakuvien sisällön muuttuessa vastareaktiosta hallitsevaksi elämäntavaksi se jätti perinnön, josta kehittyivät 1980–90-luvuilla nykyisenlainen vaihtoehtosarjakuva ja sarjakuvanovelli. (Hatfield 2005, 16–20.)

Vaihtoehtosarjakuva syntyi ikään kuin underground-sarjakuvan ja valtavirtasarjakuvan yhteentörmäyksessä. Se on ottanut vaikutteita molemmista. Vaihtoehtosarjakuvan puitteissa voi rikkoa tabuja samaan tapaan kuin undergroundissa 1960- ja 1970-luvuilla, mutta samanaikaisesti vaihtoehtosarjakuva palvelee entistä paremmin kaikkia sarjakuvafaneja. Se ei ole enää maan alla,

vaan saatavilla sarjakuvakaupoista. Vaihtoehtosarjakuvaa voi kuvata myös koko sarjakuvakentän uranuurtajaksi. Sen tekijät tutkivat ja löytävät uusia mahdollisuuksia toteuttaa sarjakuvaa niin muodon ja piirrosjäljen kuin genren ja narratiivien osalta. Sen sisällöissä voi tehdä poliittisia ja yhteiskunnallisia julistuksia ja käsitellä henkilökohtaisiakin aiheita. Vaihtoehtosarjakuva on myös kansainvälistä. Sen piirissä vaikutteet liikkuvat kansallisten rajojen yli. Sarjakuvakentän muutokset kokonaisuudessaan vaikuttavat suurelta osin lähtevän juuri vaihtoehtosarjakuvan piiristä, jossa erilaiset kokeilut ovat mahdollisia. (Hatfield 2005, x–xi, 31.)

Tällä hetkellä vaihtoehtosarjakuva on epäsuorasti taloudellisesti riippuvainen valtavirtasarjakuvasta, jonka supersankaribrändit ja ilmestymisvolyymi saavat sarjakuvatalouden kokonaisuudessaan toimimaan. Sarjakuvakaupat, jotka ovat elintärkeitä vaihtoehtosarjakuvan myynnille, eivät pysyisi pystyssä ilman suosituimpia valtavirran nimikkeitä. Valtavirtasarjakuva tarvitsee kuitenkin vaihtoehtosarjakuvan luovaa voimaa ja kokeellisuutta uudistuakseen ja löytääkseen uusia kykyjä. Vaihtoehtosarjakuvan lukijakunnan voi ajatella olevan marginaalisen kulttuurin marginaalissa. Pitkälti tämä johtunee siitä, ettei vaihtoehtosarjakuva käsittele supersankareita ainakaan sankarillisuuden keinoin. (Hatfield 2005, 30–31.)

1.4 Sarjakuva Suomessa

Suomalaista sarjakuvakenttää voi kuvailla pienkustantajien hallitsemaksi. Iso osa suomalaisista sarjakuvista ilmestyy yhdistys- tai yrityspohjaisten pienkustantamojen kuten Asema Kustannuksen tai Suuren Kurpitsan kautta. Jotkut tekijät julkaisevat albuminsa omakustanteina. (Jokinen 2013, 324–325.)

Suomalaiseen sarjakuvaan ovat sen historian saatossa vaikuttaneet etenkin ranskalainen sarjakuva ja yhdysvaltalainen niin sanottu uusi sarjakuva, jolla tarkoitetaan edellisessä alaluvussa käsiteltyä vaihtoehtosarjakuvaa. Viihteen ja huumorin lisäksi suomalaiselle sarjakuvalle tunnusomaisiksi piirteiksi ovat nousseet kokemuksellisuus ja omaelämäkerrallisuus, jotka tulivat sarjakuvaan underground-sarjakuvan ja myöhemmin vaihtoehtosarjakuvan myötä. Nuoremman sarjakuvapolven (1990-luvulla opiskelleen) koulutustausta on usein taidepainotteinen, mikä puolestaan on vaikuttanut sisältöjen visuaaliseen monipuolisuuteen. (Jokinen 2013, 317; ks. myös Hatfield 2005, 20.)

Myös suomalaiseen sarjakuvaan on vaikuttanut yhdysvaltalaiseen Comics Codeen rinnastettava keskustelu. Sarjakuvien levitystä on 1960-luvun alussa pyritty tuloksetta rajoittamaan

rikosoikeudellisin perustein. Vuonna 1979 sarjakuvalle on ehdotettu opetusministeriön lastenkulttuuritoimikunnan taholta erityistä veroa, mutta ehdotus ei mennyt läpi. Vielä 1980-luvun alussa sarjakuvakeskustelua mediassa hallitsi huoli sarjakuvien väkivaltaisesta sisällöstä ja niiden lasten kielitaitoa murentavasta vaikutuksesta. (Jokinen 2013, 318–320.) Sarjakuvan vaikutuksesta kielitaitoon minulla on itse asiassa omakohtainen kokemus, joskin vaikutusta ei voi kuvailla murentavaksi. 1980-luvulla olen itse oppinut lukemaan Kotiliesi-lehdessä julkaistujen Nalle Puh -sarjakuvastriippien avulla. Yleisemmässä keskustelussa suomenkielisen Aku Ankan kieli on nostettu usein esimerkiksi hienosta kielenkäytöstä ja hyvästä käännöstyöstä (ks. esim. Hyvärinen 2002, internetlähde. Haettu: 9.2.2017).

Sekä kotimaisten että käännössarjakuvien määrä Suomessa on lähtenyt nousuun 1990-luvulla (Jokinen 2013, 318). Kotimaisen sarjakuvan uranuurtajina voi pitää sanomalehtistrippejä. Ensimmäinen merkittävä sanomalehtistrippejä tehnyt suomalainen sarjakuvapiirtäjä on vuonna 1973 aloittanut Jorma ”Jope” Pitkänen, jonka tunnetuimpia töitä ovat *Näkymätön Viinänen* ja *Lempi*. Myöhemmin esimerkiksi Juba Tuomolan *Viivi ja Wagner*, Pertti Jarlan *Fingerpori* ja Milla Paloniemen *Kiroileva siili* ovat saavuttaneet yleisön suuren suosion. (mt., 320–321.)

Huumorin, omaelämäkerrallisuuden ja visuaalisen monimuotoisuuden lisäksi suomalaiselle sarjakuvalle ominaista on kansainvälisyys. 1990-luvulla tekijät ja kustantajat alkoivat laajentaa kansainvälisiä yhteyksiään, ja nykyään suomalaiset ovat tuttu näky kansainvälisillä sarjakuvafestivaaleilla. Suomalaiset myös tekevät yhteistyötä kansainvälisten taiteilijaryhmien kanssa ja järjestävät ulkomailla tiuhaan suomalaisen sarjakuvan näyttelyitä. Yhteistyön myötä kansainvälinen sarjakuva on vaikuttaa edelleen paljon suomalaisten sarjakuvien sisältöihin. (Jokinen 2013, 318.)

Suomalaisten tekijöiden sarjakuvia on julkaistu myös poikkeuksellisen paljon ulkomailla ottaen huomioon julkaisujen määrän kotimaassa. Eniten käännösjulkaisuja on julkaistu eurooppalaisen sarjakuvan suurmaassa Ranskassa, mutta käännöksiä on tehty myös muille kielille. Ehdottomasti suosituin suomalaissarjakuva ulkomailla on ollut Tove ja Lars Janssonin *Muumi*. Käännettyjä tekijöitä on kuitenkin kokonaisuudessaan yli 20, joten kiinnostus ei rajoitu Muumilaaksoon. (Jokinen 2013, 323.) Kanadalainen sarjakuvatutkija Bart Beaty kuvailee suomalaista sarjakuvakulttuuria erityisen kansainväliseksi. Hänen mukaansa Suomessa vallitsee jännite laadukkaan kotimaisen sarjakuvan ja sen ulkomaille viemisen välillä. Suomalaisten haasteena on rajoitettu markkina- ja kielialue. Beatyn mukaan suomalaisessa sarjakuvassa näkyy sen eristyneisyys markkina-alueena ja

keskinäinen ideologinen samankaltaisuus. Kokoelmissa suomalaisen sarjakuvan rinnalle tuotu kansainvälinen sarjakuva on hänen mukaansa ollut usein jollain tavalla Suomi-aiheista. Tämän hän katsoo kansalliseksi piirteeksi, joka ei ole tyypillistä muissa kansallisissa sarjakuvakulttuureissa. Suomalainen sarjakuva on kuitenkin onnistunut kansainvälisesti luomaan itsestään kuvan tuoreiden narratiivisten tyylien ja sarjakuvakentän rajoja haastavan visuaalisen ilmaisun pesäkkeenä. Beaty siteeraa pohjoismaista sarjakuvaa esittelevän *Gare du Nord* -kokoelman (1997) johdantoa, jonka on kirjoittanut kokoelman toimittanut Rolf Classon. Classonin mukaan kokoelman suomalaiset sarjakuvat ovat ”tutkimattomia, omalaatuisia, anarkistisia seikkailuja”. (Beaty 2007, 129–132.)

Edellä kuvaillun myötä voisin todeta suomalaisen sarjakuvan olevan huumoripainotteista ja nojautuvan suurelta osin juuri vaihtoehtosarjakuvaan niin aiheidensa kuin ilmaisutyyliinsä puolesta. Suomalaista valtavirtasarjakuvaa voisi ajatella edustavan suosituimpien striippien, kuten edellä lueteltujen *Viivi ja Wagnerin*, *Fingerporin* ja *Kiroilevan siilin*. Niiden valtavirtaisuudesta kielii suosion lisäksi se, että ne kaikki ovat päätyneet tuotteistetuksi esimerkiksi boksereiden, t-paitojen ja lakanoiden printteihin yhdysvaltalaisen supersankareiden tapaan. Toisaalta, myös näiden valtavirtasarjakuvien ilmaisussa näkyy selkeä vaihtoehtosarjakuvan vaikutte. Niiden piirrostyylillä on karikatyyrista, aiheet epäkonventionaalisia ja kielenkäyttö usein karkeaa.

Vaikka sarjakuva on kulttuurina poikkeuksellisen kansainvälistä (Jokinen 2013, 323), voi suomalaisesta sarjakuvasta mielestäni puhua perustellusti jossain määrin kansallisena ilmiönä ja omana osakulttuurinaan. Kansainvälinen sarjakuva vaikuttaa suomalaisen sarjakuvan piirrosjälkeen ja aiheisiin, mutta siinä näkyy selvästi myös suomalainen kulttuuri. Esimerkiksi *Viivi ja Wagnerin* ja *Fingerporin* huumori kulminoituu usein suomalaiseen alkoholikulttuuriin ja suomalaisten stereotyyppiseen jurouteen. *Fingerporissa* viljellään laajalti suomalaisen poliitikon arkkityyppiä ja Kekkosta. *Kiroilevassa siilissä* huumori kumpuaa suomalaisiin usein liitettävästä ilmaisun vaikeudesta: Siili ei saa sanotuksi, joten se kiroilee. Kansallisuus näkyy mielestäni eniten juuri sarjakuvien huumorissa. Ehkä suomalaisen sarjakuvan ominaispiirteenä voisi pitää jonkinlaista mustaa huumoria ja satiiria, jota voi löytää myös esimerkiksi Aki Kaurismäen elokuvista. Suomalainen kulttuuri vuotaa sarjakuvaan. Sarjakuvan taipumus itseironiaan ja satiiriin kääntää suomalaisen kulttuurin rakastettavaksi pilkan kohteeksi.

1.5 Ornette Birks Makkonen

Ornette Birks Makkonen (myöhemmin tässä tutkielmassa myös OBM) on Pauli Kallion käsikirjoittama ja Ville Pirisen piirtämä sarjakuvasarja. Sarjakuvan kustantamon Suuren Kurpitsan internetsivuilla todetaan Ornette Birks Makkosesta seuraavasti:

”DJ-tähti ja mannertenvälinen seikkailuja [sic] Ornette Birks Makkonen aloitti toimintansa Rumba-lehdessä vuonna 1993 ja siirtyi kuluvan vuosituhatteen alkupuolella Soundiin. Sankarin vakituksia seuralaisia ovat jazzin, soulin, bluesin ja rockin lisäksi DJ-kumppani McCartney ja mielitietty Juliette de Honolulu. Sivuosissa vilahtelevat niin jazzin legendat kuin ajankohtaiset rock-henkilötkin.” (internetlähde, Haettu: 12.3.2016.)

OBM ilmestyi musiikkilehti Rumbassa kesästä 1993 syksyyn 2001 asti ja Soundissa alkuvuodesta 2002 vuoden 2013 loppuun. Molemmissa lehdissä julkaisu loppui lehtien omistajanvaihdoksen vuoksi. Lisäksi sarjakuva ilmestyi jazzfestivaali Tampere Jazz Happeningin ohjelmalehdessä, joskin kulujen leikkaamisen myötä siitäkin on luovuttu. Tällä hetkellä uusia OBM -tarinoita ilmestyy ainoastaan Ilta-Sanomissa. (P. Kallio, sähköposti 25.4.2016.)

OBM:aa on julkaistu myös sarjakuva-albumeina, joista tutkimusaineistoni koostuu. Ensimmäinen albumi *Ornette Birks Makkosen täydelliset seikkailut* ilmestyi vuonna 1995. Albumeita on julkaistu 11, joista yksi on edellä mainitun loppuunmyydyn ensimmäisen OBM -albumin laajennettu uusintajulkaisu *Ornette Birks Makkosen ensimmäiset seikkailut* (2006). Kaikkia albumeissa julkaistuja sarjakuvia ei ole julkaistu Rumbassa, Soundissa tai muissa lähteissä.

OBM-albumit koostuvat lyhyistä, yhden tai useamman sivun mittaisista sarjakuvatarinoista. Varsinaista jatkuvaa juonta sarjakuvassa ei ole, mutta joissain tarinoissa saatetaan viitata johonkin aiempaan tarinaan. Lisäksi muutamat tarinoista ovat jatkotarinoita, koska ne ovat alun perin ilmestyneet sivun mittaisissa osissa. Kuten Suuren Kurpitsan edellä lainatussa kuvauksessa kerrotaankin, sarjakuvassa on myös toistuvia sivuhahmoja.

Pauli Kallion mukaan sisältö on pääasiassa tekijöiden itsensä vapaasti ideoimaa. Sarjakuvan siirtyessä Soundiin päätoimittajalta oli tullut toivomus rockin osuuden lisäämisestä tarinoissa jazzin kustannuksella, ja näin myös tehtiin. Rumba-vuosina ohjeita päätoimittajalta ei tullut. Tampere Jazz

Happeningin ohjelmalehtisiin kirjoitettuihin sarjakuviin Kallio usein nappasi itse jonkin festivaaliesiintyjän sivuosaan. (P. Kallio, sähköposti 25.4.2016.)

OBM:n piirrostyyli on karikatyyrimainen ja rinnastuu mielestäni esimerkiksi vaihtoehtosarjakuvan uranuurtaja Robert Crumbin tyyliin. Karikatyyrillä viitataan pilapiirrosmaisen yksinkertaiseen tyyliin piirrettyyn kuvaan, joka korostaa piirretyn hahmon tärkeiksi katsottuja piirteitä jättäen toisia mahdollisesti ilmaisematta kokonaan. Tällä tavalla lukija tunnistaa hahmon esimerkiksi tietyn ihmisryhmän edustajaksi mahdollisimman nopeasti ja suoraviivaisesti. (Miodrag 2013, 193–194.) Karikatyyrimaisuuden voi nähdä myös kuvalliseksi ilotteluksi, joka on koomiseen liittyvä ilmaisukeino (Rasila 1996, 77). OBM:n piirtäjä Ville Pirinen itse kertoo viehättyneensä jo teini-iässä juuri Robert Crumbin ja toisen underground-sarjakuvan tekijän Gilbert Sheldonin tyylistä. Muita tiedostettuja vaikuttajia Piriselle ovat olleet muun muassa Will Eisner, Julie Doucet, Tove Jansson ja Max Andersson. Pelkistetty ja revittelevä tyyli valikoitui Ornetteen aikoinaan ”puolivahingossa”. Etenkin sarjakuvan alkuaikoina tyylilliset kokeilut underground- ja punk-sarjakuvan hengessä olivat OBM-tarinoissa tyypillisiä. Vuosien myötä tyyli vakiintui nykyisenlaiseksi karikatyyriä ja kulmikkuutta yhdisteleväksi ”ruumiilliseksi sarjakuvatykittelyksi”, joka kuvaa Pirisen tyyliä ylipäättään. (V. Pirinen, sähköposti 2.5.2016.)

Sarjakuvan tarinat rakentuvat populaarikulttuuri- ja musiikkiviittausten, huumorin ja vierailevien merkkihenkilöiden kuten muusikoiden varaan. Vuonna 2016 julkaistussa *Ornette Birks Makkonen sarjakuvasankarina* -albumissa tarinat rakentuvat poikkeuksellisesti musiikin lisäksi suomalaiseen sarjakuvakulttuuriin suuntautuvilla viittauksilla. Jokaisessa tarinassa vierailee kotimaisen sarjakuvan tunnettuja ja vähemmän tunnettuja hahmoja Kiekusta ja Kaikusta ja Pekka Puupäästä Viiviin ja Wagneriin ja Kiroilevaan siiliin.

OBM:n käsikirjoittaja Pauli Kallio viittaa *Ornette Birks Makkosen voittamaton vinylivaisto* -albumissa (2008) sarjakuvan huumoriin satiirina (Kallio & Pirinen 2008, 4). Satiiri ymmärretään yleensä huumoriksi, jonka sisältö on yhteiskunnallinen ja tavoite yhteiskunnallinen muutos (Attardo 2014, 661). Mielestäni OBM:n huumoria voi kuvailla myös absurdiksi. Vierailevat tähdet ja epärealistiset, yllättävät juonenkäännteet ovat tyypillisiä absurdille komiikalle, jossa komiikka muodostuu tarinan ja todellisuuden välisestä ristiriidasta (Rasila 1996, 71). Myös piirrosjäljen karikatyyrimaisuuden voi nähdä humoristiseksi keinoksi, kuten jo aiemmin Rasilaan viitaten totesin.

Erikoista OBM:ssa on tekijöiden itsensä kommenttiraidaksi (Kallio & Pirinen 2005, 2) tituleeraama metateksti, jossa piirretty Pauli Kallio ja Ville Pirinen kommentoivat jokaista sivua tai tarinaa. Kommentit voivat koskea tarinan sisältöä, jotain yksittäistä kuvaa tai kuvan yksityiskohtaa, vaikeasti avautuvaa vitsiä tai jotain aivan muuta. Kommenttiraita esiintyi ensimmäisen kerran albumissa *Ornette Birks Makkonen kohtaa luojansa* (2001), jonka nimikin viittaa tekijöiden läsnäoloon sarjakuvassa. Edellä mainitun albumin lisäksi kommenttiraita on kolmessa muussa albumissa: *Ornette Birks Makkonen ja liian paha groove* (2005), *Ornette Birks Makkonen ja voittamaton vinylivaisto* (2008) ja *Ornette Birks Makkonen ja musiikkiterapeutin omatunto* (2011). Tekijät kommentoivat myös jokaista yksittäistä tarinaa albumissa *Ornette Birks Makkonen sarjakuvasankarina* (2016), joskin tässä albumissa kommenttiraita ei kulje sivun alalaidassa, vaan kommenttikuvat ovat yksittäisillä, niille varatuilla sivuilla jokaisen tarinan jälkeen. Lehdissä julkaistuissa versioissa kommenttiraitaa ei ole käytetty.

Ornette Birks Makkonen edustaa siinä mielessä tyypillistä suomalaista sarjakuvaa, että yhtenä sen kantavista, tarinallisista voimista on (erikoinen) huumori ja että sekä sen käsikirjoitukset, että piirrostyylillä ammentavat selvästi vaihtoehtosarjakuvan perinteestä. OBM sijoittuukin selvästi vaihtoehtosarjakuvan alueelle. Tekijöiden omakohtaisuus tulee eksplisiittisesti esiin sarjakuvan kommenttiraidoissa, joissa tarinoita usein peilataan tekijöiden omiin kokemuksiin tai kirjoitetaan jopa auki. Auki kirjoittamisella viitataan tässä siihen, että tekijöiden hahmot saattavat kommenttiraidalla esimerkiksi selittää, mitä viittauksia sarjakuvasta voi löytää tai selventää sarjakuvan *punchlinea* eli humoristista huipentumaa. Implisiittisesti omakohtaisuutta henkii koko sarjakuvan aihepiiri. Sekä Pauli Kallio että Ville Pirinen tunnetaan paitsi sarjakuva- myös musiikkimiehinä. Pauli Kallio järjestää keikkoja ja dj-iltoja ja toimii myös itse dj:nä. Ville Pirinen puolestaan soittaa ja on soittanut useammassa yhtyeessä kuten Seremoniassa ja Black Audiossa ja pyörittää yhdessä Sami Sänpäckilän kanssa Äänetön-levy-yhtiötä. Lisäksi OBM:a, kuten useimpia suomalaisia sarjakuvia, julkaisee pienkustantamo, joka on käsikirjoittaja Kallion pyörittämä ja joka on julkaissut myös muita Kallion käsikirjoittamia sarjakuvia kuten Kramppeja ja nyrjähdysksiä -sarjaa.

2. Tutkimuksen teoriapohja

Pääkäsitteeni ja tärkein metodologinen työkaluni on intermediaalisuus, jota valotan tämän luvun alaluvussa 2.2. Sitä ennen katson kuitenkin tarkoituksenmukaiseksi käsitellä intertekstuaalisuuden käsitettä, joka toimii tutkimuksessani ennemminkin ontologisena lähtökohtana kuin käytännön työkaluna. Käsitteiden määrittelyn jälkeen pyrin suhteuttamaan termejä toisiinsa ja tutkimuskohteeseeni sarjakuvaan.

2.1 Intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuuden määrittelijäksi nimetään usein Julia Kristeva. Kristevan ajatus intertekstuaalisuudesta pohjaa Mikhail Bahtinin näkemykseen tekstin dialogisuudesta. Kristevan mukaan Bahtin oli ensimmäinen, joka ei ajatellut tekstejä niinkään pilkottavina ja staattisina rakenteina, jotka vain ovat olemassa. Bahtinille tekstien rakenne kehittyi aina suhteessa toisiin rakenteisiin. Kirjallisella sanalla (tekstillä) ei ollut määrättyä merkitystä, vaan se oli tekstuaalisten pintojen risteys eli dialogi kirjoittajan, tekstin sisäisen kertoja tai vastaanottajan ja kulttuurisen kontekstin välillä. Kristevan mukaan Bahtinille teksti on ulottuvuuksiltaan siis sekä historiallinen että yhteiskunnallinen. Toisaalta Bahtin näkee myös historian ja yhteiskunnan tekstinä, joihin kirjoittaja sijoittaa itsensä kirjoittamalla ne uudelleen. Tästä muodostuu teksti, johon kaikki kirjoittajan tekstit aina suhteutuvat. Näin historia ja moraali kutoutuvat aina tekstien infrastruktuuriin. (Kristeva 1986a, 35–36.)

Kristevan mukaan sanan asema määrittyy sen lauseen muihin sanoihin muodostamien artikulaatioiden eli niveltymien kautta. Näitä artikulaatioita voi verrata suurempien kokonaisuuksien artikulaatioiden suhteisiin ja funktioihin. Kristeva korostaa näiden suhteiden kolmiulotteista tilallisuutta, johon kuuluvat subjekti, vastaanottaja ja ulkoiset tekstit. Dialogi muodostuu aina näiden kolmen ulottuvuuden välille. Näin tekstin status määrittyy horisontaalisesti suhteessa kirjoittavaan subjektiin ja vastaanottajaan ja vertikaalisesti suhteessa edelliseen tai samanaikaiseen kirjalliseen aineistoon. Vastaanottaja asettuu kuitenkin tekstin diskurssiin aina oman diskurssinsa kautta, jolloin tämä toinen diskurssi yhdistyy aina tekstin tuottajan diskurssiin. Jokaisen tekstin voi lukea vähintään kahtena tekstinä. Näin intersubjektiivisuudesta eli subjektien välisyydestä tulee intertekstuaalisuutta, tekstien välisyyttä. Kaikki tekstit ovat siis vastaanottajiensa, kirjoittajiensa ja kontekstin kautta muiden tekstien sulautumia ja muunnelmia. (Kristeva 1986a, 36–37)

Kristevan ajatus intertekstuaalisuudesta on sangen filosofinen. Intertekstuaalisuus ei ole hänelle pelkkää banaalia tekstuaalisten viitteiden lähteiden tutkimusta (Kristeva 1986b, 111). Kristevan intertekstuaalisuuden käsite tulee ymmärrettäväksi ajateltaessa sitä suhteessa hänen itsensä käyttämään Bahtinin dialogisuuteen. Intertekstuaalisuus on hänelle vallitseva tekstien olotila ja niiden olemassaolon ehto. Tekstit eivät voi olla olemassa muiden tekstien ulkopuolella, koska niiden merkitys ei voi rakentua ilman muita tekstejä. Tämän idean mukaisesti transsendentaalinen minä eli ihmisen perustavin, havaintoa ja määrittelyä pakeneva minuus ei tuota tai anna merkitystä, vaan se on itsessään sosiaalisen kontekstin tuottama seuraus. (Still & Worton 1990, 17.)

Konkreettisemmin ajateltuna tekstin kirjoittaja on alun perin aina tekstien lukija. Hänen lukemillaan teksteillä (tekstin laajemmassa mielessä eli ei pelkästään kirjoitettuna tekstinä) on aina vaikutuksensa hänen kirjoittamiinsa teksteihin. Teksti puolestaan konkretisoituu aina vasta lukemisen prosessissa. Se, mitä tuolloin tuotetaan, määräytyy aina myös lukijan lukemien tekstien kautta hänen tuodessaan ne luettavaan tekstiin. (Still & Worton 1990, 1–2.)

Roland Barthes antaa käsityksessään intertekstuaalisuudesta enenevässä määrin valtaa lukijalle. Hänen mukaansa tekstin yhtenäisyys ei ole kirjailijassa vaan lukijassa. Kirjailija on pelkkä tekijä, joka syntyy samanaikaisesti teoksensa kanssa. Hän ei ole tekstin sanoman Jumala. Barthesin mukaan tekijän antaminen tekstille varustaa sen lopullisella merkityksellään. Tekstin todellinen paikka on kuitenkin lukija. Teksti ei ole olemassa kuin ilmaisuaktissa, tässä ja nyt. Se merkityksellistyy lakkaamatta uudelleen. Se ”ilmentää moniulotteista avaruutta, jossa moninaiset kirjoitukset yhtyvät ja kilpailevat, eikä yksikään niistä ole alkuperäinen”. Jotta lukija voi syntyä, on tekijän kuoltava. (Barthes 1993, 114–117.)

Barthesin mahtipontinen julistus tekijän kuolemasta on vastaisku kirjallisuudentutkimuksen kirjailijalle antamalle painoarvolle. Hän kuitenkin myös toteaa, että tekstin lopullinen intertekstuaalisuus ja merkitys toteutuvat vasta sen kohdatessa lukijan. Kärjistäen ja yksinkertaistaen lukutapahtumassa kirjailijan sanomalla, hänen alkuperäisillä intentioillaan tai hänen omalla elämänkokemuksellaan ei ole painoarvoa, vaan tekstin tulkinta lähtee aina lukijasta ja hänen kontekstistaan.

Hieman tätä toteamusta lieventäen voi todeta, että lopulta tekstin intertekstuaalisuus todentuu ja siitä tulee merkityksellistä vasta lukijan lukiessa ja tulkitessa tekstiä. Michael Riffaterren mukaan interteksti on yksi tai useampi teksti, joka lukijan täytyy tuntea ymmärtääkseen tekstin kokonaisen

merkityksen. Kokonaisella merkityksellä Riffaterre siis viittaa koko tekstiin yksittäisten sanojen, lauseiden tai fraasien sijaan. Tämä kokonainen merkitys ei ole selitettävissä lingvistisin rakentein, vaan sitä pitää etsiä intertekstuaalisuudesta. (Riffaterre 1990, 56.) Toisaalta Riffaterre korostaa, että intertekstuaalisuutta on vain, jos vähintään kaksi tekstiä kohtaavat – oli tämä tietoista tai ei. Tästä kohtaamisesta täytyy kuitenkin olla tietoinen, koska ilman tietoisuutta intertekstistä, sitä ei ole olemassa. (mt., 75.) Interteksti on tekstin tiedostamaton. Lukijan tarve ottaa selvää intertekstistä rinnastuu arvoituksen ratkaisemiseen. (mt., 77.)

2.2 Intermediaalisuus

2.2.1 Taiteidenvälisyydestä intermediaalisuuteen eli intermediaalisuuden historia

Intermediaalisuus-termiä käytti ensimmäisen kerran vuonna 1988 julkaistussa artikkelissaan kirjallisuudentutkija Aage Hansen-Löve. Hän tarkasteli käsitteen avulla modernien venäläisten runojen sanan ja kuvan välisiä suhteita. (Rippl 2015, 10.) Intermediasta puolestaan puhui jo vuonna 1965 Dick Higgins. Omien sanojensa mukaan hän oli poiminut sanan 'intermedia' Samuel Taylor Coleridgen kirjoituksista vuodelta 1812. Sanalla kuvattiin jo tuolloin teoksia, jotka putoavat tunnettujen medioiden väliin. Esseessä *Synesthesia and Intersenses* Higgins ikään kuin julisti intermedian median ja taiteen tulevaisuudeksi. Hän kuvailee puhtaaseen mediaan nojaavaa taidekäsitystä jämähtäneeksi. Käsityksen puhtaasta mediasta hän puolestaan liittää nimenomaan korkeakulttuuriin. Esseen voi siis myös lukea korkeakulttuurin kritiikkinä ja jopa siihen kohdistuvana halveksuntana. Intermedia on Higginsin mukaan kartoittamaton medioiden välinen alue, jossa ei ole sääntöjä, vaan jokainen teos voi määritellä itse itsensä. Vuonna 1981 kirjoitukseen lisätyssä alkuperäisen esseen kommentaarissa Higgins painottaa, että intermedia ei ole mikään tietty ajanjakso tai liike, vaan se on ollut aina yksi mahdollinen tapa ilmaista asioita. (Higgins 1965/1981, internetlähde.)

Esseessään Higgins viittasi puhtaista medioista tai taidemuodoista puhuessaan renessanssiin. Tuolloin sai alkunsa taidemuotojen välinen, selvärajainen erottelu. (Higgins 1965/1981, internetlähde.) Viimeisellä vuosisadalla ennen ajanlaskumme alkua vaikuttanut roomalainen runoilija Horatius esitteli teoksessaan *Ars Poetica* ilmaisun *ut pictura poesis*, joka tarkoittaa käännettynä *kuin kuvataiteessa, niin myös runoudessa*. Tällä hän viittasi kuvataiteiden ja runouden samankaltaisuuteen. Ajattelutapa oli voimissaan vielä renessanssin aikana, jolloin runoudesta ja kuvataiteista puhuttiin sisartaiteina. Tuolloin kyse oli kuitenkin paradoksaalisesti pikemminkin

kilpailusta kuin sisaruudesta. Tuon ajan taiteilijat, muun muassa Leonardo da Vinci, ottivat osaa niin kutsuttuun *paragoneen*: He pyrkivät määrittämään taiteiden välisen hierarkian ja luonnollisesti myös taiteista ylivoimaisimman. Paragone kohotti kuvataiteet taiteista ylevimmäksi hyläten kuvataiteiden aiemman käsityöstatuksen. (Rippl 2015, 4.)

Varhaisin eräänlaista intermediaalisuuden muotoa kuvaileva termi on *ekphrasis*. Käsite on peräisin antiikin Kreikasta, missä se tarkoitti alun perin minkä tahansa näkyvän retorista, ilmaisevaa ja vaikuttavaa kuvailua. Ekphrasiksen merkitys kuitenkin muuttui muutamassa kymmenessä vuodessa tarkoittamaan pelkästään visuaalisen taiteen kuvailua. Nykyisessä akateemisessa keskustelussa ekphrasiksen merkitys on vaihdellut aina kuvailevasta runoudesta sen alkuperäiseen merkitykseen retorisena kuvailuna. (Heffernan 2015, 35–38.) Ekphrasis on edelleen tärkeä alue kuvan ja sanan välisiä suhteita tarkastelevassa intermediaalisuuden tutkimuksessa (Rippl 2015, 3). Ekphrasis ei rajoitu enää pelkästään kuvataiteen kuvailuun kirjallisuudessa, vaan sen puitteissa voi puhua myös muiden taidemuotojen retorisesta kuvailusta verbaalisesti. Elokuvallinen ekphrasis puolestaan haastaa näkemyksen, että kuvailtavan kuvan täytyisi olla aina pysähtynyt tai että kuvailevan tekstin pitäisi esiintyä nimenomaan kirjallisuuden kontekstissa. (Heffernan 2015, 45–48.)

Intermediaalisuuden historian yksi keskeisimmistä teoksista on saksalaisen Gotthold Ephraim Lessingin *Laokoon oder die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, jonka hän julkaisi vuonna 1766. Siinä missä Horatius puhui kuvataiteiden ja runouden samankaltaisuudesta, Lessing pyrki osoittamaan niiden ilmaisun perustavanlaatuisen eroavuuden. (Rippl 2015, 4.) Lessing otti kirjan nimen kreikkalaiselta pappi Laokoonilta. Hän käy läpi kuvataiteiden ja runouden eroja Laokoonia ja tämän poikia esittävän patsaan ja Laokoonista kertovan Vergiliuksen runon avulla. Lessingin argumentti on, että kuvataide on ”tilan taidetta” ja runous ”ajan taidetta”. Hänen mukaansa kuvataide ei siis pysty kuvaamaan aikaa, eikä runous puolestaan pysty kuvaamaan tilaa. (Kukkonen 2014, 12.)

Taiteiden väliset rajat alkoivat hämärtyä taas romantiikan myötä (Rippl 2015, 4). Romantiikan aikaiset taiteilijat olivat esimerkiksi kiinnostuneita musiikin ja kirjallisuuden välisistä suhteista (Wolf 2015, 470). Heitä kiinnosti löytää se alkulähde, josta he ajattelivat kaikkien taiteenlajien olevan peräisin.

Intermediaalisuus ei siis ole niinkään uusi ongelma kuin joukko uusia ratkaisuja, näkökulmia ja lähestymistapoja vanhaan ongelmaan. Intermediaalisuutta voi nykyään pitää eräänlaisena sateenvarjoterminä. Koska intermediaalisuutta tutkitaan niin monen eri tieteenalan piirissä (esim.

kirjallisuustiede, mediatutkimus, sosiologia), vaihtelevat tutkimusten näkökulmat. Intermediaalisuus on myös yhtenäisen teoriapohjan puutteessa saanut suunnilleen yhtä paljon määritelmiä kuin siihen keskittyviä tutkijoita on. Tämän lisäksi tutkimuksissa on nostettu esiin useita intermediaalisuudelle rinnakkaisia termejä kuten ristikkäismediaalisuus (*engl. crossmediality*, kirjoittajan suomennos) ja hybridisoituminen, joiden määritelmistä ja käytöstä ei ole yksimielisyyttä. Intermediaalisuuden tutkimuksen teoriapohjaa voi siis parhaimmillaankin pitää heterogeenisenä. Tämän takia intermediaalisuus-käsitteen määrittely ja kontekstualisoiminen sitä käytettäessä on erittäin tärkeää. (Rajewsky 2005, 44–45.) Alaluvuissa 2.2.2–2.2.5 esittelen muutamia näistä erilaisista määrittelyistä ja tuon esiin, miten itse tämän tutkielman puitteissa ymmärrän intermediaalisuuden.

2.2.2 Intermediaalinen kulttuuri ja mediaympäristö

Intermediaalisuudella voi viitata hyvin monenlaisiin eri mediamuotojen välisiin suhteisiin. Mikko Lehtonen (2012, 37) viittaa intermediaalisuudella multimodaalisten tekstien väliseen suhteeseen multimodaalisessa kulttuurissa. Multimodaalisissa teksteissä käytetään hyväksi useita materiaalissemioottisia resursseja yhdessä mediassa tai mediatuotteessa. Moderni kulttuurinen tila on läpeensä multimodaalinen. Intermediaalisuus kuvaa siis merkitysten muodostumista tässä multimodaalisessa kulttuurisessa tilassa. (Lehtonen 1999, 10.)

Lehtonen korostaa intermediaalisuuden ja intertekstuaalisuuden suhdetta. Hänen mukaansa intermediaalisuuden teorian periaate on samanlainen kuin intertekstuaalisuuden: Intertekstuaalisuudessa oletetaan, että tekstejä luetaan aina suhteessa toisiin teksteihin. Intermediaalisuudessa oletetaan, että nämä tekstit voivat olla peräisin mistä tahansa mediasta. (Lehtonen 1999, 10.) Lehtosen (1999, 11; 2012, 37) mukaan intermediaalisuus onkin ”mediarajat ylittävää intertekstuaalisuutta”. Lehtonen jakaa intermediaalisuuden horisontaaliseen ja vertikaaliseen intermediaalisuuteen – samaan tapaan kuin Julia Kristeva jakaa intertekstuaalisuuden horisontaaliseen ja vertikaaliseen intertekstuaalisuuteen. Horisontaalisella intermediaalisuudella Lehtonen tarkoittaa tekstien välisiä eksplisiittisiä suhteita kuten genreä, juonia tai henkilöhahmoja, jotka yhdistävät tekstejä yli mediarajojen. Vertikaalisella intermediaalisuudella hän puolestaan viittaa kohde- ja lähdetekstien välisiin suoriin viittauksiin. Esimerkiksi elokuva-arvostelussa viitataan elokuvaan, vaikka viittaus ei tapahdu samassa mediassa. Lehtonen myös huomauttaa, että samaan tapaan kuin intertekstuaalisuus myös intermediaalisuus on kolmiulotteista. Lehtosen esiin tuomat tekstuaalinen, kontekstuaalinen ja lukijoiden intertekstuaalisuus vastaavat Kristevan subjektia

(tekstuaalinen), vastaanottajaa (lukijoiden intertekstuaalisuus) ja ulkopuolisia tekstejä (kontekstuaalinen). (Lehtonen 1999, 10–11; Kristeva 1986a, 36–37.)

Lehtonen ei siis määrittele intermediaalisuutta pelkkänä kahden tekstin välisenä viittaus- tai lainaussuhteena, vaan tilallisena ilmiönä, joka näkyy kaikkialla kulttuurissamme ja itse asiassa määrittelee kulttuuriamme. Samaa ajatusta ovat jatkaneet Fornäs et al. tarkastellessaan ruotsalaista ostoskeskusta medioituneena tilana. He jakavat intermediaalisuuden kuuteen eri kategoriaan, joista kolme on symmetrisiä eli valtasuhteeltaan tasa-arvoisia ja kolme epäsymmetrisiä eli valtasuhteeltaan epätasa-arvoisia. (Fornäs et al. 2007, 125–126.)

Kategorioista symmetrisiä ovat fuusio, yhteistyö ja ryhmittely. Fuusiossa kaksi erillistä mediaa liittyy yhteen muodostaen uuden, multimediaalisen mediahybridin. Fuusion tuloksia ovat esimerkiksi erilaiset tietokonepohjaiset multimediamuodot, mutta mielestäni myös ooppera ja sarjakuva. Fuusiossa molemmat mediamuodot näyttäytyvät lopullisessa tuotteessa tasavertaisina. Yhteistyö puolestaan viittaa esimerkiksi kulttuurituotteiden promootiossa käytettyyn monimediaiseen strategiaan, jossa eri mediatuotteet ikään kuin puhaltavat yhteen hiileen markkinoidakseen tiettyjä kulttuurituotteita. Tällaisessa strategiassa niin markkinoivat kuin markkinoitavat tuotteet hyötyvät yhteistyöstä. Kolmas symmetrinen kategoria on ryhmittely. Tässä muodossa kaksi tai useampi mediatuote asetetaan vertailusuhteeseen ilman, että mikään niistä muuttuu tai vaikuttuu tästä suhteesta. Käytännössä ryhmittely tarkoittaa esimerkiksi kirjaston hyllytysjärjestelmää tai kuluttajan kotona noudattamaansa kirjojen tai levyjen järjestystä. Ryhmittelyn vaikutus onkin suunnattu kuluttajille. (Fornäs et al. 2007, 126.)

Epäsymmetrisiä kategorioita sen sijaan ovat korvaaminen, siirto ja tematisointi. Korvaamisella viitataan siihen historialliseen kehitykseen, jossa yksi media korvautuu ainakin suurimmaksi osaksi toisella. Korvaamisen kohteeksi ovat joutuneet esimerkiksi kirjoituskoneet tietokoneen vallattua alaa. Samalla tavalla musiikin saralla aina yhä uudet julkaisumuodot ovat osittain korvanneet ja syrjäyttäneet vanhat. Siirto tarkoittaa tekstin tai esitystavan siirtymistä mediasta toiseen. Siirrossa voi olla kyse pastissista tai lainaamisesta, kokonaisen teoksen adaptaatiosta tai niin sanotusta remediaatiosta eli siitä, että uusi media jäljittelee vanhaa lainaten joko tekstin sisäisiä tai ulkoisia piirteitä vanhasta mediasta. Kategorioista viimeinen eli tematisointi on median symbolista representaatiota. Tällöin kohdemediat ei niinkään jäljittele tai lainaa lähdemediata vaan tematisoi sitä. Esimerkkejä tematisoinnista ovat muun muassa televisio-ohjelmien representaatiot mainoksissa tai

kirjallisuudessa ja jopa television tai muun median muotoa jäljittelevät esineet ja elintarvikkeet kuten erilaiset makeiset. (Fornäs et al. 2007, 126–127.)

Juha Herkman ehdottaa intermediaalisuuden käsitettä konvergenssin käsitteen rinnalle median muutosta käsittelevässä tutkimuksessa. Hänen mukaansa intermediaalisuus kuvaa monessa tapauksessa konvergenssia paremmin muutoksen suhteellisuutta. Konvergenssi viittaa medioiden yhdistymiseen ja mediarajojen hämärtymiseen. Henry Jenkinsiä lainaten Herkman nostaa esiin, ettei median muutoksessa suinkaan aina ole kyse mediarajojen hämärtymisestä, vaan muutokseen kuuluu myös median divergenssi eli eriytyminen. Hän viittaa myös muihin mediakonvergenssin käsitettä kritisoineisiin tutkijoihin todetessaan, että konvergenssin käsite itsessään häivyttää median muutoksen monimuotoisen luonteen ja pelkistää sen yksinkertaiseksi ja yksisuuntaiseksi ilmiöksi. Siinä missä konvergenssi korostaa vanhan ja uuden median välistä rakoa, intermediaalisuus keskittyy mediamuutoksen jatkuvuuteen. (Herkman 2012, 11–12.) Myös Fornäs et al. liittävät intermediaalisuuden mediakonvergenssiin. He kuitenkin korostavat, että vaikka intermediaaliset prosessit toisinaan häivyttävät mediarajoja ja luovat yhdistämällä uusia mediamuotoja, ei intermediaalisuus aina toimi näin. (Fornäs et al. 2007, 127–129.)

Herkmanin mukaan intermediaalisuus lähestyy medioiden välisiä suhteita historiallisessa kontekstissa ottaen huomioon myös mediateknologian taloudelliset, sosiaaliset ja kulttuuriset muodot. Hän kritisoi intermediaalisuuden valtavirtatutkimusta kulttuurisesta determinismistä, sillä hän katsoo tutkijoiden unohtaneen medioiden taloudellisen, sosiaalisen ja teknologisen ulottuvuudet heidän korostaessaan tekstuaalisuutta. (Herkman 2012, 12, 16.)

2.2.3 Irina Rajewskyn kapea intermediaalisuus

Intermediaalisuutta tarkastelleen Irina Rajewskyn mukaan nykyisessä aiheesta käytävässä keskustelussa on erotettavissa kaksi eri näkökulmaa. Ensimmäisen mukaan intermediaalisuus on perustavanlaatuinen, vallitseva tila tai kategoria samaan tapaan kuin Julia Kristevan intertekstuaalisuus. Toinen näkee intermediaalisuuden konkreettisten mediatekstien ja -tuotteiden analyysin kriittisenä kategoriana tai työkaluna. (Rajewsky 2005, 47–48.) Edellisessä luvussa käsittelemäni näkemys intermediaalisuudesta suhteena edustaa näistä käsityksistä ensimmäistä. Irina Rajewsky sen sijaan toteaa oman näkemyksensä edustavan jälkimmäistä käsitystä (mt., 51).

Rajewsky käsittää intermediaalisuuden kolmen eri kategorian avulla: mediavaihto (*engl. medial transposition, saks. Medienwechsel, kirjoittajan suomennos*), mediayhdistelmät (*engl. media combination*) ja intermediaaliset viittaukset. Rajewsky toivoo, että kolmen eri funktionaalisen kategorian avulla hän pystyy luomaan yhtenäisemmän teoriapohjan välttämällä näin intermediaalisuuden tutkimukselle tyypilliset määrittelyvaikeudet. Mediavaihdolla Rajewsky viittaa esimerkiksi elokuva-adaptaatioihin tai romaanisovituksiin. Tuote pitää muuttua intermediaalisen prosessin kautta tiettyyn mediaan sopivaksi, joten intermediaalisuudesta tulee uuden mediatuotteen olemassaolon ehto. Mediayhdistelmät sen sijaan ovat konkreettisia, kahta tai useampaa mediaa tai mediamuotoa yhdisteleviä medioita. Näistä mediayhdistelmistä voi käyttää esimerkiksi nimitystä multimedia. Mediayhdistelmässä yhdistyvät mediat eivät muutu, vaan ovat uudessa tuotteessa tai mediassa läsnä sellaisinaan osallistuen merkityksen tuottamisen prosessiin omalla erityisellä tavallaan. Näistä yhdistelmistä voi muodostua uusia, vakiintuneita medioita tai genrejä, joiden määrittäväksi tekijäksi nousee niiden monimediaalisuus. Tällaisia yhdistelmiä ovat esimerkiksi sarjakuva, ooppera ja tietokone (esim. internetsisällöt). Kolmas, intermediaalisten viittausten kategoria kattaa sellaiset mediasta toiseen tehtävät viittaukset, jotka ovat merkityksellisiä ja määrittäviä lopullisen tuotteen kannalta. Viittaukset voivat kohdistua joko tiettyyn mediatuotteeseen tai kokonaiseen mediasysteemiin. Intermediaalisen viittaussuhteen myötä viittaava mediatuote rakentuu suhteessa viitattavaan tuotteeseen tai mediaan. Läsnä on kuitenkin vain yksi media. Sen sijaan, että mediaviittaus toisi yhden median toiseen, se tematisoi tai jäljittelee viitattavan median ominaisuuksia tai rakennetta omien keinojensa avulla. Rajewskyn määrittelemät kolme kategoriaa eivät sulje toisiaan pois, vaan yksi tuote voi olla esimerkiksi mediayhdistelmä ja siinä voi olla intermediaalisia viittauksia. (Rajewsky 2005, 50–53.)

Rajewskyn kategorioiden voi nähdä helposti rinnastuvan Fornäs et al.:in edellisessä luvussa esiteltyihin kategorioihin. Rajewskyn määrittelemä mediayhdistelmä on kuin edellisen luvun fuusio. Mediavaihto puolestaan muistuttaa siirtoa, ja intermediaaliset viittaukset tematisointia. Fornäs et al. viittaakin alaviitteessä Rajewskyn intermediaalisuuden määritelmään vaihtoehtoisena käsitteen määrittelytapana (2007, 205).

Kolmen intermediaalisuuden kategorian lisäksi Rajewsky nostaa lähestymistapansa keskiöön intermediaalisten viittausten ”ikään kuin” -luonteen (*as if -character*). Tällä hän viittaa siihen, että intermediaalinen viittaus ei voi koskaan toistaa täydellisesti lähdemedian ominaisuuksia. Intermediaalisessa viittauksessa lähde-media on siis aina läsnä vain ikään kuin, jäljiteltynä ja imitoituna. Tämä johtuu siitä, että kahden ominaisuuksiltaan erilaisen median rajan ylittäminen luo

niin sanotun intermediaalisen raon, joka jättää aina jotain viittauksen tavoittamattomiin. (Rajewsky 2005, 54–55.)

Rajewskyn intermediaalisuudesta tutkielmalleni keskeisintä on tämä ikään kuin -luonne. Rajewskyn kategoriat kyllä muistuttavat tutkielmassani käyttämiäni kategorioita, mutta oma jaotteluni kumpuaa seuraavaksi käsittelemäni Werner Wolfin typologiasta.

2.2.4 Werner Wolf ja musiikin ja kirjallisuuden intermediaalisuus

Gradussani tarkastelen sarjakuvan ja musiikin välistä intermediaalista viittaussuhdetta Ornette Birks Makkonen -sarjakuvassa. Rajewskyn intermediaalisen viittauksen -käsitteen lisäksi ymmärrystäni tästä suhteesta rakentaa Werner Wolfin musiikin ja kirjallisuuden välisiä intermediaalisia suhteita koskeva typologia, jota hän on käsitellyt laajimmin teoksessaan *The Musicalization of Fiction* (1999). *The Musicalization of Fictionin* lisäksi viittaa Wolfin artikkeliin *Literature and Music: Theory* (2015), jossa hän tarkentaa ja ajanmukaistaa typologiaansa.

Myös Wolf rinnastaa intermediaalisuuden intertekstuaalisuuteen. Hän kuitenkin korostaa, että tarkoittaa tässä nimenomaan ei-poststruktuurista intertekstuaalisuutta. Ei-poststrukturealisella intertekstuaalisuudella hän viittaa käytännönläheiseen käsitykseen intertekstuaalisuudesta vähintään kahden tekstin välillä todennettavissa olevana viittaussuhteena. (Wolf 1999, 36–37.) Tässä tutkielmassa sivusin tämän kaltaista intertekstuaalisuuden käsitystä Michael Riffaterreen viitaten. Sen sijaan Julia Kristeva ja Roland Barthes edustavat Wolfin mainitsemaa abstraktimpaa poststrukturealistista intertekstuaalisuutta.

Wolf jakaa intermediaaliset suhteet ominaisuuksiltaan tekstin rakenteen sisäisiin ja ulkoisiin. Rakenteen sisäinen intermediaalisuus ilmenee itse tekstissä ja on ensisijaisesti itse tulkittavan tekstin ominaisuus. Rakenteen ulkoinen intermediaalisuus sen sijaan vaatii enemmän myös muun tai muiden suhteeseen osallistuvien mediamuotojen tulkintaa. Ulkoiseen intermediaalisuuteen liittyy vahvasti mediamuotojen vertailtavuus, joka muistuttaa luvussa 2.2.2 käsittelemääni intermediaalisuutta kulttuurin ja ympäristön reunaehtona. (Wolf 2015, 460) Rakenteen sisäinen intermediaalisuus jakautuu kahteen kategoriaan: intermediaalisiin viittauksiin ja monimediaisuuteen eli multimediaan. (Wolf 2015, 462–463.) Rakenteen ulkoiseen intermediaalisuuteen sen sijaan lukeutuvat mediavaihto [engl. *intermedial transposition* (Wolf), *media change* (Rajewsky)] ja transmediaalisuus. Transmediaalisuudella Wolf viittaa ilmiöihin, jotka esiintyvät useissa mediamuodoissa, mutta jotka

eivät ole lähtöisin yhdestäkään niistä. Transmediaalisuutta tarkastellessa tutkimuskohteena voi olla esimerkiksi tietty narratiivi tai kehys tai itseensä viittaavuus. Mediavaihto sen sijaan viittaa ilmiöihin tai sisältöihin, jotka voivat esiintyä useissa eri mediamuodoissa, mutta joilla on selvä lähde media. (Wolf 2015, 461–462.) Wolfin lähestyminen rinnastuu käsitteistön kautta edellä käsittelemääni Rajewskyyn lukuun ottamatta transmediaalisuutta, jota Rajewsky ei lue kuuluvaksi intermediaalisuuteen (Rajewsky 2005, 46). Tässä tutkielmassa syvennyn intermediaalisiin viittauksiin Wolfin niitä koskevan teoretisoinnin mukaan, joten tässä luvussa keskityn valottamaan enemmän nimenomaan sitä, mitä intermediaaliset viittaukset Wolfin mukaan ovat.

Intermediaaliset viittaukset jakautuvat suoriin eli eksplisiittisiin ja epäsuoriin eli implisiittisiin viittauksiin riippumatta siitä, onko kyse viittauksesta tiettyyn mediatuotteeseen vai kokonaiseen mediaan tai genreen. Eksplisiittisessä viittauksessa viittaussuhde sijoittuu viittaavan tekstin semioottisen kokonaisuuden merkittyyhin, siinä missä sen merkitsijät eivät varsinaisesti osallistu viittaukseen. Tällaisia viittauksia Wolf kuvailee sanalla ”kertova” (*engl. telling*). Eksplisiittinen viittaus on helpoimmin nähtävissä verbaalisessa tekstissä, jossa se voi esiintyä esimerkiksi viitattavan median konkreettisenä mainintana tai kuvailuna. Myös erilaiset taiteilijoiden ja artistien sekä yleisön representaatiot ovat eksplisiittisiä viittauksia. Wolf käyttää eksplisiittisistä viittauksista nimitystä tematisointi, joka rinnastuu Rajewskyn tematisointion. Tematisointi on siis Wolfin mukaan viittauksen kertomista eli esimerkiksi toisesta mediasta tai tietystä teoksesta kertomista verbaalisin tai esimerkiksi kuvallisin keinoin. Tällöin itse merkitsijät eli sanat tai kuvat eivät osallistu viittaukseen muuten kuin ilmaistakseen viittaukselle olennaiset merkityt eli asiat, joista kerrotaan. Intermediaalisuus ei tässä tapauksessa siis millään tavalla vaikuta tekstin muotoon tai rakenteeseen, vaan ainoastaan sen välittämään sisältöön. (Wolf 2015, 464–465.)

Wolf jakaa tematisoinnin vielä kolmeen eri alakategoriaan sen perusteella missä tai missä muodossa tematisointi esiintyy. Tekstin sisäinen tematisointi (*intratextual*) on kertomista puhtaimmillaan. Se tarkoittaa esimerkiksi musiikista keskustelemista tekstissä, sen kuvailua, sen kuuntelemista tai sen säveltämistä. (Wolf 1999, 56.) Myös edellisessä kappaleessa mainitut representaatiot sisältyvät tulkintani mukaan tähän kategoriaan. Paratekstuaalinen tematisointi sen sijaan esiintyy varsinaisen tekstin parateksteissä kuten alaviitteissä, otsikoissa tai esipuheessa eli teksteissä, jotka avustavat varsinaisen tekstin tulkinnassa (mt. 56). Esimerkiksi muutamassa Ornette Birks Makkonen -sarjakuvassa esiintyvät kommenttiraita, josta puhuin luvussa 1.5 on mielestäni juuri tällainen parateksti. Kolmas kategoria on kontekstuaalinen tematisointi. Sillä Wolf viittaa tutkittavan tekstin tekijän tai tekijöiden musiikillisiin yhteyksiin eli esimerkiksi siihen, miten tämä on aiemmin

kirjoittanut musiikista tai mitä tämä on todennut musiikin ja viitattavan tekstin suhteesta. Tästä kategoriasta Wolf itsekin toteaa, ettei se varsinaisesti ole tekstissä esiintyvä viittaus musiikkiin, vaan sen avulla voi ennemminkin saada tietoa tekstin musiikillisten viittausten löytämiseksi ja tulkitsemiseksi. (mt., 56.)

Implisiittiset viittaukset sen sijaan ovat Rajewskyn mainitsemaa jäljittelyä tai matkimista ja etenkin niihin liittyy Rajewskyn ”ikään kuin” -ominaisuus. Wolfin mukaan implisiittiset viittaukset voi jakaa (osittaiseen) uudelleen tuottamiseen, mielikuvien herättämiseen (*evocation*) ja muodon imitointiin (*formal intermedial imitation*). (Osittaisessa) uudelleentuottamisessa intermediaalinen viittaus todentuu viittaavan ja viitattavan median yhteisessä nimittäjässä eli ominaisuudessa, joka niillä molemmilla on. Tässä viittaussuhteessa viittaavaan mediaan siirtyy osa viittauksesta viitattavan median keinoin, koska molemmat mediat käyttävät samanlaista kuvaamisen keinoa. Uudelleen tuottaminen voi tapahtua kokonaan tai osittain. Uudelleen tuottamista kokonaisuudessaan on esimerkiksi maalauksen tai musiikkikappaleen esittäminen (ääni)elokuvassa. Osittainen uudelleen tuottaminen sen sijaan on eräänlaista lainaamista. Konkreettinen esimerkki tästä on laulun sanojen lainaaminen romaanissa. Lainaamalla osan toisesta mediasta viittaava teksti herättää (informoidun) vastaanottajan mielessä mielikuvan lainauksen kokonaisesta lähdetuotteesta kuten musiikkikappaleesta. Mielikuvien herättäminen puolestaan tarkoittaa viitattavan median tai mediatekstin vaikutusten imitoimista viittaavan median keinoin. Vaikutusten imitoiminen voidaan saavuttaa esimerkiksi romaanissa kuvailemalla verbaalisesti tiettyä musiikkikappaletta ja sen vaikutuksia johonkin romaanin henkilöistä. Tämä voi herättää lukijassa elävän mielikuvan, jopa illuusion kyseisestä kappaleesta. (Wolf 2015, 464–466.) Mielikuvien herättäminen implisiittisin, intermediaalisin viittauksin muistuttaa luvussa 2.2.1 käsittelemääni ekphrasista. Muodon imitoinnissa intermediaalisuus paikantuu lähdemedian merkkien ikoniseen käyttöön, jonka avulla kohdemediassa yrittää ainakin jossain määrin jäljitellä lähdemedian ominaisuuksien tai rakenteiden muotokieltä. Tästä jäljittelystä huolimatta myös tämän kategorian kohdalla vallitsee vahva ”ikään kuin” -luonne, koska jäljittely ei koskaan todella tavoita lähdemediää, vaan luo siitä vain illuusion. (Wolf 2015, 466–467; koko kappale ks. myös Wolf 1999, 57–58, 63.)

Eräänlaista kirjallisuuden ja musiikin välisen intermediaalisuuden huipentumaa Wolf kuvaa käsitteellä fiktion musiikillistaminen (engl. *musicalization of fiction*). Hänen mukaansa fiktio on musiikillistettua silloin, kun musiikki osallistuu sen merkitysten muodostumiseen määräävällä tavalla. Tällöin musiikki osallistuu tekstin diskurssin muovaamiseen sen kielellisten ominaisuuksien, narratiivin muodon tai rakenteen ja kuvaston kautta. Toisinaan musiikki määrittelee myös tekstin

rakennetta siten, että siitä voidaan tunnistaa samankaltaisuuksia musiikin rakenteen tai vaikutusten kanssa. Käytännössä musiikillistettu fiktio luo lukijalle mielikuvan musiikista ei pelkästään merkityksellistäjänä, vaan yhtenä tekstin koetuista elementeistä. Wolf puhuu nimenomaan fiktion eli fiktiokirjallisuuden musiikillistamisesta, mutta toteaa tarjoamansa määritelmän sovellettuna soveltuvan myös muiden tekstilajien kuten draaman ja runouden analysointiin. (Wolf 1999, 51–52.) Wolf korostaa, että musiikillistaminen ei vaadi pelkästään tunnistettavuutta, vaan myös tahallisuutta tekijän puolelta. Vahingossa syntynyt vaikutelma musiikista tekstissä ei ole musiikillistamista. (mt., 72.)

Rajewskyn määritelmä intermediaalisuudesta on Wolfin määritelmää yhteneväisempi omani kanssa. Kuten Rajewsky, en katso transmediaalisuuden kuuluvan niinkään intermediaalisuuden alle, vaan ennemminkin omaksi ilmiökseen. Koska transmediaaliset ilmiöt eivät ole lähtöisin mistään mediasta, on niitä vaikea nähdä intermediaalisena. Transmediaalisuus ennemminkin peittää useamman median kuin sijoittuu niiden väliin. Mielestäni intermediaalisuuden analysoinnille olennaista on tunnistaa lähde media ja sen erityisyys, muuten käsite ja analyysi jäävät liian abstraktille tasolle. Wolfin tarkat kategoriat ja hänen teoretisointinsa musiikin ja kirjallisuuden suhteesta ovat kuitenkin avainasemassa analyysissäni, koska hänen tarjoamansa lukuisat kirjoitukset aiheesta ja kategorioiden ja ilmiön huolellinen määrittely tekevät typologian käytöstä tarkempaa kuin Rajewskyn kohdalla. Irina Rajewskylta on ilmestynyt englanniksi ainoastaan yksi intermediaalisuutta käsittelevä teksti. Muut hänen tekstinsä ovat saksaksi. Valitettavasti saksankielentaitoni on sen verran puutteellinen, että kyseisten tekstien käyttäminen lähteenä on minulle käytännössä mahdotonta.

2.3 Sarjakuva, intertekstuaalisuus, intermediaalisuus ja tämä tutkielma

Intertekstuaalisuuden ja intermediaalisuuden välinen ero selkeiden viittausten suhteen on jossain määrin veteen piirretty viiva. Kristevan käsitys intertekstuaalisuudesta tekstien välisyytenä ei rajoitu pelkästään kirjoitettuihin teksteihin. Hän viittaa käytännössä koko tulkittavaan ympäristöömme (esim. yhteiskunta) tekstinä (ks. 1.1). Ajattelen Kristevan siis käsittävän tekstin sen laajassa mielessä minä tahansa tulkittavana sisältönä – oli kyse sitten visuaalisesta kuvastosta tai vaikkapa sarjakuvasta. Ajattelen siis, että Kristevan intertekstuaalisuus kaikessa filosofisuudessaan kattaa myös intermediaalisuuden. Sarjakuvaa tutkinut Juha Herkman puhuu niin sanotusta yleisestä intertekstuaalisuudesta, jolla hän viittaa nimenomaan poststrukturalistien kuten Kristevan käsitykseen intertekstuaalisuudesta. Tällä hän tarkoittaa sitä kulttuurista kontekstia, jossa lukija

tulkintansa tekstistä muodostaa. Hänen mukaansa yleisen intertekstuaalisuuden perustana olevia kulttuurisia konteksteja voi tutkia astumalla tekstin ulkopuolella. (Herkman 1998, 180–181.)

Intertekstuaalisuutta pidetään etenkin yhtenä genresarjakuvan kantavana piirteenä. Tämä näkyy esimerkiksi supersankarisarjakuvissa, joissa ei välttämättä ole eksplisiittisiä eli ilmeisiä viittauksia muihin supersankarisarjakuviin, mutta jotka viittaavat implisiittisesti konventioidensa kautta koko supersankarisarjakuvan genreen. Supersankarisarjakuvissa lukijan oletetaan tuntevan nämä konventiot ja osaavan liittää ne osaksi tiettyä genrekokonaisuutta. Tässä tapauksessa intertekstuaalisuus rakentuu toistettujen, lähes rituaalisten genreviittausten kautta. Se voi konkretisoitua (eksplisiittisin) intertekstuaalisin viittauksin johonkin genren tunnettuun konventioon tai genretapahtumaan, jotka vain tietävä lukija voi ymmärtää. Tässä tapauksessa intertekstuaalinen viittaus on ikään kuin sisäpiirin vitsi. (Coogan 2012, 205.) Charles Hatfield liittää intertekstuaalisuuden piirteenä myös sarjakuvakauppojen konkreettiseen tilaan. Vaikka teoksia sarjakuvakaupoissa ei välttämättä luokitella selvästi genreittäin, sarjakuvakauppa rohkaisee tilana yleisöä tunnistamaan intertekstuaalisuutta. Etenkin jaksoittain julkaistavat sarjakuvat, joita useat sarjakuvalukijat keräilevät, korostavat konseptillaan lukijoiden intertekstuaalista valvutuneisuutta. (Hatfield 2005, 24.) Tämän kaltaisesta intertekstuaalisuudesta ja sen tunnistamisesta on tullut sarjakuvien lukijakunnalle sosiaalista pääomaa (Smith 2012, 186).

Juha Herkman jakaa sarjakuvien sisältämän intertekstuaalisuuden kuuteen eri alueeseen. Erotukseksi poststrukturalistien yleisestä intertekstuaalisuudesta Herkman nimittää tätä eksplisiittiseksi intertekstuaalisuudeksi. Tällä hän viittaa siihen, että tämän kaltainen intertekstuaalisuus on näkyvämpää ja konkreettisempaa kuin yleinen intertekstuaalisuus. Ensimmäiset kolme aluetta ovat sarjakuvailmaisun traditio, tyyli ja geneeriset konventiot. (Herkman 1998, 181.) Nämä kolme aluetta liittyvät siinä mielessä yhteen, että ne kaikki ovat ennen kaikkea intramediaalisia eli suuntautuvat samaan mediaan. Sarjakuvailmaisun traditio liittää kaikki sarjakuvat osaltaan sarjakuvailmaisun vakiintuneisiin esitystapoihin, kustantajiin, levitystapoihin ja tekijöihin. (mt. 182–183.) Sarjakuvailmaisun vakiintuneista esitystavoista voi puhua myös sarjakuvan kielioppina (mt., 67–68). Joka tapauksessa tämä ensimmäinen alue luo perustan sille, että lukijat osaavat lukea sarjakuvaa. Seuraavat kaksi aluetta eli tyyli ja geneeriset konventiot viittaavat jo sarjakuvan syvempään tuntemukseen ja lukija kykyyn tunnistaa eri tekijöiden tyylejä ja eri genrejä, kuten edellä käsitelty supersankarigenre tai underground-sarjakuva, johon myös Ornette Birks Makkonen liittyy. (mt., 183–184.) Genren kohdalla on mielestäni huomattava, että genret voivat olla myös intermediaalisia, vaikka sarjakuva harvemmin ammentaakaan pelkästään toisessa mediassa esiintyvistä genreistä. Lisäksi on

huomattava, että kaikki sarjakuva ei sitoudu mihinkään tiettyyn genreen tai nimettävään tyyliin. Vaikutteet ja viittaukset voivat olla osittaisia tai jopa siinä mielessä paradoksaalisia, että tulkintaa ohjaavat viittauksen puute tai parodioivat viittaukset. Sarjakuvan tulkintaa ohjaa siis myös eronteko.

Herkmanin kolme viimeistä kategorialla eli viittaukset henkilöihin ja asioihin ja lainaaminen (1998, 181) liittyvät suoraan omaan tutkimukseeni, koska ne käsittelevät jossain määrin samanlaisia viittauksia kuin Wolfin ja Rajewskyn intermediaalisen viittauksen kategoriat. Ne ovat myös edellisessä kappaleessa käsittelemiäni intertekstuaalisuuden alueita selvemmin paitsi eksplisiittisiä myös yleisiä, koska ne liittävät viittauksien ja lainauksien kohteet ja niiden tulkinnan automaattisesti niitä ympäröivään kulttuuriin. Viittaukset henkilöihin voivat Herkmanin mukaan olla paitsi sanallisia kuten kirjallisuudessa myös kuvallisia. Näistä jälkimmäinen viittaustapa on kirjallisuuteen verrattuna erityinen juuri sarjakuvalla, koska kirjallisuus ei voi viitata henkilöihin samaan tapaan ikonografisesti eli todellisia, visuaalisia piirteitä jäljitellen. Myös viittaukset asioihin voivat olla samaan tapaan sekä sanallisia että kuvallisia. Niiden avulla voi käsitellä tunnettuja asioita ja ilmiöitä, olivat ne sitten todellisia tai fiktiivisiä. Koska viittauksen kohteet ovat tässä kategoriassa abstraktimpia kuin henkilöt, liittyy niihin myös selvemmin yleisen intertekstuaalisuuden ulottuvuus kulttuurisen kontekstin myötä. Viimeisellä lainaamisen-kategorialla Herkman tarkoittaa selvimpiä, tunnistettavimpia sarjakuvissa käytettäviä lainauksia, joiden lähdeteksti on lukijoiden löydettävissä, vaikka lainaus olisikin hiukan mukailtu. Tällaiset lainaukset vaativat sarjakuvan tekijältä täyttä tietoista intentiota toisin kuin esimerkiksi aiheviittaukset kaikkine kulttuurisine mahdollisine merkityksineen. (mt., 187–189.)

Sarjakuvatutkija Karin Kukkonen kutsuu intertekstuaalisuutta yhdeksi sarjakuvan tekstuaalisista efekteistä, jota lukijat käyttävät merkityksenantoprosessissaan. Tekstin tarjoamien vihjeiden, tekstuaalisen tradition ja kontekstuaalisen tietonsa avulla he pystyvät tekemään päätelmiä tekstistä. Nämä tekstin tarjoamat ainekset limittyvät aina lukijan omaan suhtautumiseen ja asenteisiin. Tätä kontekstuaalista tietoa sarjakuvan ja median tapauksessa Kukkonen nimittää populaarikulttuuriseksi muistiksi. (Kukkonen 2013, 55–56.) Populaarikulttuurinen muisti on Jan Assmanin kehittämän kulttuurisen muistin rinnakkaiskäsite, joka kuvaa korkeakulttuurin sijaan mediaa. Populaarikulttuurinen muisti rakentuu populaarikulttuurin jatkuvasti uudelleen rakentuvista konventioista ja kuvastoista. Erilaisten populaarikulttuuristen muistien ympärille rakentuu erilaisia yhteisöjä, jotka osaavat lukea juuri tuon kontekstin konnotaatioita. He ovat eräänlaisia tietäviä lukijoita. Liittyessään populaarikulttuuriseen muistiin tekstien ominaisuudet irtoavat

lähdetekstistään, ja niistä tulee yleisesti tiedettyjä asioita. (Kukkonen 2008, 261–263.) Populaarikulttuurinen muisti siis rakentaa eräänlaista yleisen intertekstuaalisuuden ulottuvuutta.

Kuten jo aiempaan toin ilmi, monet intertekstuaalisiksi luettavat viittaukset voivat olla myös intermediaalisia eli ne viittaavat mediasta toiseen. Esimerkiksi genret ja aiheet ylittävät mediarajoja jatkuvasti. Intertekstuaalisuuden ja intermediaalisuuden ero onkin määrittelykysymys. Viittaukset, joista puhutaan intertekstuaalisina, voisi yhtä hyvin määritellä myös intermediaalisiksi. Esimerkiksi intertekstuaalisuutta espanjalaisen sarjakuvataiteilija Maxin *Bardín*-sarjakuvassa tarkastellut Ana Merino puhuu nimenomaan intertekstuaalisuudesta (2012, 252), vaikka ainakin osa hänen sarjakuvasta löytämistään viittauksista on selvästi luonteeltaan intermediaalisia. Hän myös määrittelee intertekstuaalisuuden tavalla, joka mielestäni sisältää intermediaalisuuden. Merinon mukaan tekstillä voi yhtä hyvin tarkoittaa sarjakuvaa kuin oopperaakin. Hän myös korostaa, että viittausten ymmärtäminen vaatii lukijalta myös niiden takana piilevien vaikutteiden ja perinteiden ymmärrystä. (mt., 253.) Tässä kontekstissa voi olettaa, että noihin vaikutteisiin ja perinteisiin lukeutuvat myös eri mediamuotojen konventiot ja kulttuuri. Analyysissään Merino löytää sarjakuvasta viittauksia niin kuuluisien kuvataiteilijoiden Salvador Dalín ja René Magritten maalauksiin kuin Salvador Dalín ja Luis Buñuelin elokuvaan *Andalusialainen koira* (mt., 258–261).

Toisaalta voi myös ajatella, että intermediaalisuus on intertekstuaalisuutta käytännössä. Kristevan intertekstuaalisuus näyttäytyy mielestäni hieman liian abstraktina, jotta se voisi toimia konkreettisena analyysivälineenä (ks. 1.1). Sarjakuvatutkija Karin Kukkonen (2013, 85) toteaa tähän liittyen intertekstuaalisuuden olevan tekstien viittaussuhteessa representaation 'mitä', siinä missä intermediaalisuus on saman viittaussuhteen 'miten'. Itse ajattelen myös (yleistä) intertekstuaalisuutta eräänlaisena intermediaalisuuden ontologisena lähtökohtana. Intertekstuaalisuus olettaa tekstien merkityksellistyvän ja näin olevan olemassa suhteessa muihin teksteihin. Intermediaalisuus rakentuu tämän intertekstuaalisuutta koskevan oletuksen päälle.

Olen aiemmissa alaluvuissa esitellyt niin intermediaalisuuden historiaa kuin muutaman nykytutkimuksessa esiintyvän määritelmän siitä. Kuten olen jo aiemmin tuonut esiin, ajattelen intermediaalisuudesta yhtenevästi Irina Rajewskyn ja Werner Wolfin kanssa. Tässä tutkielmassa käsitän intermediaalisuuden siis kapeasti kriittisenä kategoriana ja tekstuaalisen analyysin työkaluna. Intermediaalisuuden laajempaa määritelmää pidän osaksi ennemminkin transmediaalisuutena. Itse asiassa Lehtosen kuvaus mediassa kiertävistä samoista sisällöistä intermediaalisina on yhteneväinen Rajewskyn määritelmään transmediaalisuudesta (Lehtonen 2012, 38). Myös Lehtonen itse myöntää

alaviitteessään, että ainakin osaa hänen kuvaamastaan mediamaisemasta ja siihen kuuluvuista ilmiöistä kuvaa ehkä intermediaalisuutta paremmin transmediaalisuuden-käsite (2012, 44). Intermediaalisuuden kapea määritelmä sopii mielestäni paremmin omaan sarjakuvan tekstuaaliseen analyysiini.

Sekä Rajewskyn että Wolfin typologiat koskevat kirjallisuudentutkimusta ja siinä käsiteltävää intermediaalisuutta. Esimerkiksi Wolf puhuu esimerkeissään pelkästään kirjallisuuden ja musiikin suhteesta. Sarjakuvatutkija Daniel Steinin mukaan molempia typologioita voi kuitenkin hyvin soveltaa myös sarjakuvaan (2015, 421). Olen Steinin kanssa samaa mieltä. Sarjakuva on perimmäiseltä luonteeltaan ja ominaisuuksiltaan intermediaalinen media. Se yhdistää kuvaa ja sanaa. Irina Rajewskyn intermediaalisuusteorian käsittein sarjakuva on mediayhdistelmä. Sarjakuva käyttää myös tiuhaan mediavaihtoa esimerkiksi adaptaatioiden kautta. Lisäksi sarjakuvalle ovat tyypillisiä erilaiset intermediaaliset viittaukset, kuten kirjallisuusviitteet, elokuvallisten keinojen imitointit tai ääneen viittaaminen. Sarjakuvassa käytetään paljon myös intramediaalisia eli median sisäisiä viitteitä. Niissä voi viitata toisiin sarjakuvateoksiin tai käyttää niin sanottua metaviittausta, joka tarkoittaa teoksen itseensä viittaavuutta ja teoksen sisäistä tietoisuutta itsestään. (mt. ; Rippl & Etter 2012, 195–196.) Sovellan sarjakuvaan myös musiikillistamisen käsitettä, johon syvennyn vielä johtopäätöksissäni. Vaikka sarjakuva ei mielestäni ole kirjallisuutta tai edes sen genre, on siitä soveltaen löydettävissä musiikillistamisen edellyttämät ominaisuudet tai niiden puute.

3. Metodi

Tutkimukseni on laadullista sisällönanalyysia. Laadullinen tutkimus ei pyri yleistykseen, joten tutkittava joukko voi olla pienikin. Tärkeintä on, että se antaa parhaalla mahdollisella tavalla tietoa tutkittavasta ilmiöstä. (Tuomi & Sarajarvi 2002, 87–88.) Lisäksi tutkimukseni on teoriaohjaava. Teoriaohjaava sisällönanalyysi on enemmän sidoksissa aineistoon kuin teorialähtöinen lähestymistapa. Aineistolähtöiseen sisällönanalyysiin verrattuna sen käyttämät käsitteet ovat kuitenkin sidoksissa johonkin teoriaan. Siinä, missä aineistolähtöisessä lähestymisessä teoreettiset käsitteet saadaan aineistosta, teoriaohjaavassa ne ovat jo tutkittavasta ilmiöstä ennalta tiedetyt. (mt., 110.)

3.1 Tutkimukseni kulku

Sisällönanalyysissa tutkittava aineisto järjestetään tiiviiseen, ymmärrettävään muotoon. Sisällönanalyysi rinnastetaan usein sisällön erittelyyn. Sisällön erittely on kuitenkin vasta tekstistä löydettyjen, tutkittavien ominaisuuksien kvantifiointia. Sisällönanalyysi sen sijaan pyrkii selittämään ilmiötä sanallisesti ja päätyen johonkin lopputulokseen. (Tuomi & Sarajarvi 2002, 106–107.)

Noudatin aineistoni käsittelyssä Jouni Tuomen ja Anneli Sarajarven esittämää, Timo Laineen tutkimusrungosta hieman mukailtua kuvausta laadullisen tutkimuksen kulusta. Ensimmäiseksi päätin, mikä aineistossani kiinnostaa. Tämä oli luonnollisestikin sarjakuvan musiikillinen intermediaalisuus Wolfin ja Rajewskyn teorioihin suhteutettuna. Seuraavaksi kuvauksen mukaan käydään läpi aineisto ja erotellaan siitä tutkimukseni kiinnostuksenkohteeseen kuuluvat asiat. Kaikki muu jätetään tutkimuksen ulkopuolelle. Tämän jälkeen erotellut asiat kerätään yhteen ja luokitellaan, teemoitellaan tai tyypitellään. Lopuksi kirjoitetaan yhteenveto. (Tuomi & Sarajarvi 2002, 94.)

Muodostaakseni jonkinlaisen kuvan aineistostani ja varmistaakseni, että se sisälsi intermediaalisia viittauksia, luin tutkimukseni aluksi koko aineiston kahteen kertaan läpi. Tämän jälkeen aloitin aineistoni varsinaisen käsittelemisen tarkastelemalla sitä, miten paljon ja tiheään intermediaalisia viittauksia sarjakuvassa esiintyy. Käytännössä laskin, miten monesta Ornette Birks Makkonen -tarinasta intermediaalisia viittauksia voi löytää. Päätin käyttää hyväkseni viittauksia sisältävien tarinoiden luokittelua, koska tajusin aineistoni olevan sellaisenaan yksinkertaisesti liian laaja lähempään tarkasteluun. Vaikka luokittelun ajatellaan usein olevan jo osa analyysia (Tuomi & Sarajarvi 2002, 95), en vielä tässä vaiheessa varsinaisesti analysoinut aineistoani pinnallista luokkiin

jakamista enempää. Tätä osaa tutkimuksestani voisikin kuvata sisällön erittelyksi, joka edeltää varsinaista sisällönanalyysia.

Käytin luokittelussa apunani Werner Wolfin intermediaalisten viittausten jaottelua eli laskin tarinoista musiikin osittaista uudelleen tuottamista, mielikuvien herättämistä musiikin vaikutuksia imitoimalla, musiikin muodon imitointia ja tekstin sisäistä musiikin tematisointia. Lisäksi huomioin jokaisen albumin paratekstuaalisen tematisoinnin eli tarinoiden ulkopuoliset, niitä kehystävät viittaukset, jotka vaikuttavat tarinoiden tulkitsemiseen. Laskin myös, miten monessa tarinassa intermediaalisia viittauksia ei esiintynyt.

Tässä vaiheessa aineistoni koostui kymmenestä Ornette Birks Makkonen -albumista, joissa oli laskujeni mukaan yhteensä 290 tarinaa. Tarinat jakautuvat seuraavasti:

- *Ornette Birks Makkosen ensimmäiset seikkailut* (2006) 40 tarinaa
- *Ornette, Elvis ja juhlamokkakengät* (1997) 25 tarinaa
- *Ornette Birks Makkonen autiolla saarella* (1999) 1 tarina
- *Ornette Birks Makkonen kohtaa luojansa* (2001) 56 tarinaa
- *Ornette Birks Makkonen – Kurkku jää pystyyn* (2003) 31 tarinaa
- *Ornette Birks Makkonen ja liian paha groove* (2005) 38 tarinaa
- *Ornette Birks Makkonen – Taskussa* (2007) 7 tarinaa
- *Ornette Birks Makkosen voittamaton vinyylivaisto* (2008) 45 tarinaa
- *Ornette Birks Makkonen ja musiikkiterapeutin omatunto* (2011) 34 tarinaa
- *Ornette Birks Makkonen supersankarina* (2016) 13 tarinaa

Tarinaksi olen tulkinnut yhden otsikon alle piirretyn ja kirjoitetun, sivun tai useamman pituisen sarjakuvan. Osa tarinoista on jatkotarinoita, mutta selvyiden vuoksi olen laskenut myös jatko-osat omiksi tarinoikseen, jos niillä on omat otsikkonsa. Analyysissäni tällä aineiston kvantifioinnilla ei ole varsinaista merkitystä, mutta se antaa mielestäni hyvin kuvan aineistoni laajuudesta.

Tämän alustavan luokittelun jälkeen kävin albumit tarkemmin läpi. Pyrin litteroimaan tai tekemään muistiinpanot tarinoiden viittauksista ja niiden luonteesta saadakseni paremman kuvan aineistolle tyypillisistä viittauksista ja niiden funktioista. Tässä vaiheessa päätin rajata aineiston ulkopuolelle uusimman albumin *Ornette Birks Makkonen supersankarina*. Vaikka albumissa onkin musiikillisia viittauksia, perustuvat sen tarinat kuitenkin ensisijaisesti intramediaalisille viittauksille intermediaalisten sijaan. Sarjakuvissa viitataan siis toisiin sarjakuviin, ja niissä vierailee erilaisia

tunnettuja suomalaisia sarjakuvahahmoja. Katsoin siis, etteivät intermediaaliset viittaukset ole tässä albumissa yhtä keskeisiä kuin muissa OBM-albumeissa.

Lukiessani aineistoa sitä osaksi litteroiden, huomasin jo kahden ensimmäisen albumin kohdalla, että aineisto alkoi toistaa itseään. Viittausperiaatteet toistuivat pitkälti samanlaisina tarinasta toiseen. Myöskään niiden funktio tarinoissa ei juurikaan muuttunut. Oman tulkintani mukaan aineistoni on siis varsin saturoitunut eli kylläntynyt. Tuomi ja Sarajärvi (2002, 92) toteavat, että kvantifionnista ja saturaatiosta ei pitäisi puhua samassa tutkimuksessa. Teen tässä kuitenkin juuri niin – tosin en perustele saturaatiolla mitään, vaan ennemminkin haluan kuvata sillä aineistoani. Vaikka aineistoni on mielestäni kylläntynyt eli itseään toistava, en pysty perustelemaan tällä aineistoni rajausta. Mielestäni minun täytyy ottaa huomioon koko aineistoni sisältö, jotta pystyn muodostamaan kuvan siitä, miten Wolfin määrittämät viittausmuodot ilmenevät aineistossani. Saturaatiopisteen määrittäminen olisi hankalaa ja perustuisi lopulta vain omaan harkintaani, joten en katso sen olevan tarpeeksi vahva perustelu rajaukselle. Ajattelen, että aineistoni saturaatio ainoastaan osoittaa, että se todellakin on täynnä erilaisia intermediaalisia viittauksia.

Minulla oli jo etukäteen jonkinlainen kuva siitä, mitä Wolfin kategoriat Ornette Birks Makkosen kohdalla tulisivat sisältämään. Wolf oli avannut teksteissään melko hyvin kategorioiden sisällön, joka oli osaksi suoraan sovellettavissa myös sarjakuvaan. Wolf itse siis puhuu kirjallisuudesta. Esimerkiksi tekstin sisäisen tematisoinnin Wolf kuvasi näkyvän muun muassa muusikoiden representaatioina. Tiesin jo ennen analyysia, että Ornette Birks Makkosessa on runsaasti muusikoiden representaatioita.

Kahden kategorian kohdalla jouduin kuitenkin soveltamaan Wolfin niille määrittelemää sisältöä sarjakuvan mediayhdistelmäluonteen takia. Luvussa 4.2.2 käsittelemäni mielikuvien herättäminen musiikin vaikutuksia imitoimalla koski Wolfin alkuperäisessä kategoriassa pelkästään verbaalista kirjallisuutta. Aineistossani musiikin vaikutuksia imitoidaan sarjakuvan keinoin eli sekä visuaalisesti että verbaalisesti. Siinä missä Wolfin (1999, 62–63) kuvaamat tapaukset vaikutusten imitoinnista mielikuvien herättämiseksi olivat usein lähes runollisia, sarjakuvassa vaikutukset tulivat etenkin visuaalisesti usein ilmi tätä konkreettisemmin.

Luvussa 4.2.3 käsittelemäni mielikuvien herättäminen musiikin muotoa imitoimalla koski Wolfin alkuperäisessä kategoriassa niin ikään verbaalista tekstiä ja sen muotoa. Sarjakuvan tapauksessa katson sen koskevan kuitenkin myös sarjakuvan visuaalista muotoa ja sen toteuttamaa musiikin

muodon imitointia. Laskin tällaiseksi imitoinniksi myös esimerkiksi musiikin muodon symbolisen imitoinnin nuottisymbolien avulla, koska sarjakuvassa nuoteilla ja niiden sijoittelulla haetaan selvästi mahdollisimman lähelle musiikin muotoa sijoittuvaa musiikin ilmaisua. Sinällään tämä eroaa Wolfin kategoriasta, koska nuotit ovat symboleja ja Wolf hakee kategoriassaan nimenomaan ikonista imitointia. Edellä kertamani perusteella tein kuitenkin päätöksen ottaa kategoriaan mukaan myös symbolit. Sinällään symbolisen muodon käyttäminen pelkkää verbaalisuutta hyväksi käyttävässä ilmaisussa olisikin vaikeaa. Visuaalisessa ilmaisussa se sen sijaan on jopa luonnollista.

Vaikka puhunkin varsinaisesta aineistoni analyysistä analyysia käsittelevässä luvussa, on mielestäni huomattavaa, että laadullisessa analyysissä analyysia tehdään tutkimusprosessin jokaisessa vaiheessa (Tuomi & Sarajärvi 2002, 110). Aloitin tutkimukseni jo keväällä 2016, ja tein sitä yhteensä siis yli vuoden. Aineistooni tartuin rakennettua tutkimukselleni jonkinlaisen teoriapohjan syksyllä 2016, ja siitä asti analysoin aineistoani. Lopulta analyysin sanallinen avaaminen ja johtopäätökset ovat vain pieni osa tutkimusprosessia, koska mielen tasolla analyysi ja sen erittely on ollut lähes jatkuvaa.

3.2 Tutkimukseni luotettavuus

Laadullisen tutkimuksen luotettavuus ei ole samaan tapaan arvioitavissa kuin määrällisen tutkimuksen. Esimerkiksi laadullisen tutkimuksen validiteetin ja reliabiliteetin arvioimista on kyseenalaistettu, koska nämä kriteerit on kehitetty nimenomaan määrällistä tutkimusta ajatellen. Validiteetilla tarkoitetaan siis sitä, onko tutkimuksessa lopulta tutkittu sitä, mitä on ollut tarkoitus tutkia. Reliabiliteetilla taas arvioidaan sitä, ovatko tutkimustulokset toistettavissa. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 133.)

Laadullisen tutkimuksen luotettavuuden arvioinnista ei olekaan olemassa mitään yhtä mielipidettä. Oma tutkimustani arvioidessani käytän apunani Tuomen ja Sarajärven (2002, 137–138) luetteloa metodologiaa koskevista seikoista, joiden avaaminen parantaa tutkimuksen läpinäkyvyyttä ja näin ollen myös sen luotettavuutta. Tutkimukseni intention ja omat motiivini olen avannut jo tämän tutkimuksen Johdanto-luvussa.

Tutkimukseni aineisto oli jo valmiina olemassa. Julkisina teksteinä sen käyttöön ei liittynyt ongelmia. Ilmoitin kuitenkin aineistoni tekijöille eli Ville Piriselle ja Pauli Kalliolle olevani tekemässä tätä tutkimusta. Samalla kyselin heiltä taustatietoja Ornette Birks Makkosesta ja sen syntyhistoriasta. Vaikka tutkimusetiikka ei tätä olisikaan vaatinut, katsoin tämän kuuluvan hyviin tapoihin. Lisäksi

sain Pauli Kalliolta eli Suuri Kurpitsa -kustantamolta koko tutkimusaineistoni pientä korvausta vastaan. Tämä oli siinä mielessä tärkeää, että osa tutkimusaineistooni kuuluneista albumeista on myyty loppuun jo vuosia sitten. Koska omistin aineiston, ei minun myöskään tarvinnut jännittää mahdollisia varauksia kirjastosta lainatusta aineistosta tai muuta vastaavaa. Saatoin myös tehdä merkintöjä albumeihin. Vaikka olin aineistoni tekijöihin yhteydessä, he eivät siinä mielessä liittyneet tutkimusprosessiini, että en esimerkiksi luetuttanut heillä keskeneräistä tutkimustani tai kysynyt heidän mielipidettään tekemistäni johtopäätöksistä. Sain heiltä ainoastaan faktoja taustatiedoiksi aineistoni esittelylukuun.

Koska tutkimukseni kohde on eloton aineisto, tutkimukseeni ei liittynyt varsinaisia eettisiä ongelmia. Mitä tulee sähköpostikeskusteluihini Ville Pirisen ja Pauli Kallion kanssa, ilmoitin heille molemmille kysymyksiä esittäessäni, että tulen käyttämään heidän antamia tietoja tutkielmassa viitaten heidän sähköposteihinsa. Korostin kuitenkin, että itse sähköpostit jäävät luonnollisesti vain minun haltuuni, eikä niitä liitetä tutkielman osaksi.

Tieteenteoriassa puhutaan neljästä eri totuusteoriasta. Niistä ensimmäinen on korrespondenssiteoria, jonka mukaan väite on ”totta”, jos se vastaa todellisuutta. Korrespondenssiteorian mukaan aistihavainnoin ja vain aistihavainnoin varmistettavat asiat ovat totta. Sen mukaan siis lopullinen totuus on objektiivista. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 132.) Koska tutkimukseni ei koske varsinaista objektiivista, aistein havaittavaa ilmiötä, ei sen totuuskäsitys ole korrespondenssiteorian mukainen.

Laadullinen tutkimus eli myös minun tutkimukseni on kuitenkin kolmen muun totuusteorian mukainen. Konsensukseen perustuvan totuusteorian mukaan ihmiset voivat yhdessä luoda ymmärryksen siitä, mikä on ”totta”. Tässä puhutaan siis käytännössä erilaisista sopimuksenvaraisista asioista kuten vaikkapa kielestä. Pragmaattisen totuusteorian mukaan kaikki, mikä on hyödyllistä ja toimivaa on myös totta. Koherenssiteorian mukaan väite puolestaan on totta, jos se on yhteneväinen muiden tosien väitteiden kanssa. Näistä teorioista jälkimmäinen liittyy laadullisen tutkimuksen teoreettiseen viitekehykseen. Teoreettinen viitekehys olisi turha, ellei sen ”totuuteen” uskottaisi nimenomaan sillä perusteella, että myös muut sen kanssa yhteneväiset väitteet ovat totta. Pragmaattinen totuusteoria sen sijaan liittyy tutkittavan ilmiön käytännölliseen, toimivaan puoleen, siinä missä konsensusteoria tukee sopimuksenvaraisten asioiden totuudellisuutta. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 132–133.)

Tutkimukseni, kuten muidenkin laadullisten tutkimusten, kohdalla on kuitenkin tärkeää huomata, että koska laadullisessa tutkimuksessa tutkitaan monitasoista ja subjektiivista todellisuutta tai itse asiassa vain pieniä, rajattuja osia siitä, ei tutkimukseen kuulu käsitys objektiivisesta todellisuudesta. (Tuomi & Sarajärvi 2002, 147–148.) Tutkimukseni on siis hyvin subjektiivinen ja käsittelee subjektiivisia käsityksiä tietystä ilmiöstä ja sen funktioista, ja näiden asioiden mahdollisesta tulkinnasta lukemisprosessissa. Olen varmasti itse vaikuttanut tutkimukseni lopullisiin tuloksiin jo tekemiäni valintojen perusteella esimerkiksi käyttämäni typologian ja sen soveltamisen suhteen. Lisäksi tekemäni tulkinnat ovat loppupeleissä minun tulkintojani, vaikka pyrin perustamaan ne aiempaan tutkimukseen. Tutkimukseni tulokset eivät ole lopullinen totuus, vaan ne ovat pala yhdestä todellisuudesta tietyn linssin läpi katsottuna.

4. Analyysi

Tutkimukseni analyysiluku jakautuu alalukuihin, jotka toimivat samalla kuvauksina Werner Wolfin intermediaalisuusteorian mukaisista kategorioista siten kuin ne Ornette Birks Makkonen -sarjakuvassa tulkintani mukaan ilmenevät. Pyrin esimerkkien avulla valottamaan sitä, miten intermediaalisuutta käytetään Ornette Birks Makkosessa.

4.1 Ornette Birks Makkonen kertoo musiikista – Musiikin tematisointi Ornette Birks Makkonen -sarjakuvassa

Ornette Birks Makkonen on sarjakuva, joka käsittelee musiikkia. Iso osa sen selvimmistä intermediaalisista viittauksista sijoittuu niin sanotun tematisoinnin tasolle. Kuten jo luvussa 2.2.4 kerroin, Werner Wolfin mukaan intermediaalinen tematisointi on yksinkertaisimmillaan kohdemediasta kertomista. Esimerkiksi verbaalisessa mediassa se tarkoittaa, että kohdemediää käsitellään siitä keskustellen. Tällainen viittaus voi koskea joko koko kohdemediää ja siihen liittyvää kulttuuria, jolloin puhutaan systeemiviittauksesta, tai yksittäistä kohdemediää käyttävää teosta, jolloin puhutaan yksittäisviittauksesta. Tematisointia ovat myös kohdemediaan liittyvien tunnettujen henkilöiden kuten taiteilijoiden tai artistien representaatiot. Tematisoivat viittaukset ovat suoria eli eksplisiittisiä ja täten helposti löydettäviä, mutta joka tapauksessa lukijan on osattava tulkita ne. Wolf jakaa tematisoinnin kolmeen alakategoriaan: intratekstuaaliseen eli tekstin sisäiseen, paratekstuaaliseen eli oheisteksteihin kuten esipuheeseen ja otsikoihin sisältyvään ja kontekstuaaliseen eli esimerkiksi tekijöiden tunnetuista taustoista kumpuavaan. (Wolf 2015, 464–465; Wolf 1999, 55–57.) Koska sarjakuva on sekä verbaalinen että visuaalinen media, tematisointia esiintyy molemmilla tasoilla.

4.1.1 Tekstin sisällä – Musiikin intratekstuaalinen tematisointi

Ornette Birks Makkonen -tarinoiden juoni pyörii usein musiikin ympärillä. Juoni voi keskittyä musiikkiin ylipäätään tai kiteytyä yhteen musiikin genreen, alakulttuuriin tai artistiin. Tarinoissa vierailee tiuhaan musiikillisia merkkihenkilöitä sekä tarinaa kannattelevina päähenkilöinä, että miljöötä rakentavina sivuhenkilöinä tai yhdessä ruudussa esiintyvinä pistäytyjinä. Tarinat ovat myös täynnä mainintoja ja keskustelua musiikillisista merkkihenkilöistä, jotka eivät ole tarinassa varsinaisesti läsnä. Vierailijoiden lisäksi OBM:ssa käsitellään usein temaattisin viittauksin tiettyjä



Kuva 1. Bodaajat tiskijukan asiakkaina. Kallio & Pirinen 2006, 14.

sarjakuvalle tärkeitä teemoja, jotka liittyvät musiikkiin. Näiksi teemoiksi tunnistin sarjakuvasta dj:n työn, levyjen keräily, musiikkiin liittyvän knoppitiedon ja musiikkimaun.

Dj:n työ on OBM:lle tärkeä aihepiiri lähtökohtaisesti jo siitä syystä, että nimihenkilö Ornette on ammatiltaan dj. Albumissa *Ornette Birks Mäkkösen ensimmäiset seikkailut* (2006) heti ensimmäinen tarina käsittelee Orneten ammatinvalintaa. Dj-teeman toistuvimmaksi aiheeksi nousee kuitenkin ammatinvalinnan sijaan kertominen dj:n käytännön työstä. Tarina *Ornette Birks Mäkkönen ja levyjukan painajaiset numero 1–5* koostuu viidestä rivin mittaisesta stripistä, joissa kaikissa kuvataan painajaismainen tilanne dj:n työelämästä. Ensimmäisessä stripissä kolme bodaria saapuu toivomaan Ornetelta ja tämän dj-parilta McCartneylta voimailuaiheista populaarimusiikkia. Vastauksena tähän dj:t soittavat Olivia Newton-Johnin kappaleen *Physical*. Neljännessä stripissä asiakkaan toivoessa Tim Buckleyn *Peanut Mania* Ornette huomaa ottaneensa mukaan aivan väärä levyjä. (Kallio & Pirinen 2006, 14; Kuva 1.) Saman tyyppinen tilanne toistuu myös muutamassa muussa tarinassa. Esimerkiksi tarinassa *Palveluammatin varjopuolia* Orneten työlta koostuu asiakkaiden ristiriitaisista ja asiaan kuulumattomista toiveista. Yksi asiakas toivoo jotain mitä voi tanssia, toinen huonoa



Kuva 2. Lisää erikoisia asiakkaita. Kallio & Pirinen 1998, 21.

musiikkia, kolmas karvaisempia levyjä ja neljäs lyhyempiä kappaleita. (Kallio & Pirinen 1998, 21; Kuva 2.)

Dj:n työtä käsittelevät viittaukset ovat sekä verbaalisia että visuaalisia. Orneten työympäristöä ei kuvailla sanallisesti, mutta lukija voi tunnistaa yökerhomiljöön ja Orneten työpisteen levysoittimien äärellä tiskijukkana. Viittaukset kiteytyvät siihen, että informoitu lukija tuntee dj:n ammatin ainakin jollain tasolla. Lisäsyvyyttä viittauksiin tarinoissa tuo se, jos informoitu lukija tuntee myös kappaleet tai levyt, joita viittauksissa käsitellään. Esimerkiksi bodari-stripissä soitettu *Physical* ei nimestään huolimatta kerro voimailusta. Informoitu lukija tunnistaa Orneten painajaisen, jos lukijan tiedossa on, että populaarimusiikki ja voimailu ovat kulttuureiltaan suhteellisen vastakkaisia. Tämän takia on selvää, että voimailuaiheisten populaarimusiikkikappaleiden löytäminen on (ainakin stripin tekoaikaan) ollut haastavaa. Kappalevalinnan tunteminen paljastaa siis stripin humoristisuuden. Ristiriita ”voimailuaiheisen populaarimusiikin” tahtiin tanssivien bodarihahmojen ja Olivia Newton-Johnin seksuaalissävytteisen kappaleen välillä on ilmeinen. Viittauksissa tuodaan myös ilmi dj:n työn hankaluus eli asiakkaat, joita pitäisi viihdyttää, mutta joilla on usein tiskijukan mielestä vääriä mielipiteitä tai joiden toiveet ovat mahdottomia toteuttaa.

Sarjakuvissa Ornette Birks Makkosesta rakentuu kuva innokkaana levyjen keräilijänä. Milloin hän ei pysy levynostolakossa huterien tekosyiden varjolla ja milloin hänen pitää ostaa lisää hyllytilaa saadakseen kaikki levynsä mahtumaan – minkä jälkeen hänen pitää ostaa lisää levyjä tyhjiksi jääville hyllyille. Tarinassa *Ornette Birks Makkosen supernatural vinyylivaisto* Ornette kävelee kadulla tyttöystävänsä Juliette de Honolulun kanssa, kun hän joutuu vahvan tunteen valtaan. Hän ryntää kulman takana olevalle kirpputorille, josta löytää laatikoittain vinyylilevyjä. Tarinan keskivaiheilla hän löytää laarista Charles Mingusin *Jazzical Moodsin* alkuperäisenä kymppituumaisena. Seuraavissa ruuduissa jännitys kasvaa hänen tarkistaessaan levyn kunnon. ”Kutakuinkin samassa kunnossa kuin vuonna 1955”, hän toteaa. Seuraavassa ruudussa Ornette päättää juhlistaa tilannetta mansikoilla ja kuohuviinillä. (Kallio & Pirinen 2009, 3.)

Orneten voi katsoa edustavan jonkinlaista levyjen keräilijän stereotyyppiä tai tunnistettavaa tyyppiä. Roy Shuker puhuu niin sanotusta High Fidelity -stereotyyppistä. Tällä hän viittaa *High Fidelity* -elokuvan (2000) ja Nick Hornbyn samannimisen kirjan (1995) antamaan kuvaan levyjen keräilijöistä pakkomielteisinä miespuolisina henkilöinä, jotka korvaavat sosiaaliset suhteensa keräilyharrastuksellaan. (Shuker 2010, 33.) Ornette ei kuitenkaan aivan istu tähän stereotyyppiin, vaikka hänessä voikin tunnistaa helposti levykeräilijöihin ja keräilijöihin ylipäätään liitetyn

pakkomielleisyyden. Kun vinylilivaisto vie, on sitä toteltava. Toisaalta esimerkiksi Orneten tyttöystävä Juliette de Honolulu suhtautuu puolisonsa harrastukseen hyvin suopeasti – toisin kuin levyjen keräilijän stereotyyppi antaa ymmärtää. Hän toteaaakin, että ”Plastic Man venyy ja Teräsmies näkee mekkojen läpi. Onneksi sinulle sattui hyödyllisempi superominaisuus.” (Kallio & Pirinen 2009, 3.) Miespuolisena hahmona Ornette kuitenkin vahvistaa kuvaa levyjen keräilystä nimenomaan miehisenä harrastuksena samaan tapaan kuin esimerkiksi Harvey Pekar ja Robert Crumbin sarjakuvat, jotka myös käsittelevät aihetta (Shuker 2010, 34).

Viittaukset musiikilliseen nippelitietoon ja arvostettavaan musiikkimakuun liittyvät sarjakuvassa vahvasti kuvaan Ornetesta levyjen keräilijänä. Usein keräily ja asiantuntijuus kulkevat käsi kädessä, ja levyjen keräilijät ovat musiikin lisäksi kiinnostuneita siitä, kuka levyn kappaleet on tehnyt, keitä levyllä soittaa, kuka toimi levyn tuottajana, missä levytys on äänitetty ja niin edelleen (Shuker 2010, 49–50). Tarinassa *Ornette Birks Makkonen ja surunauhoitus* Ornette esittelee tyttöystävälleen käsivarteensa kiinnitettyjä surunauhoja, joista jokainen on omistettu yhdelle edesmenneelle muusikolle. Nauhoihin viittaavissa infolaatikoissa lukee jokaisen muusikon nimi, syntymä- ja kuolinvuosi ja lyhyt kuvaus hänestä: Esimerkiksi ”Fathead Newman 1933–2009, Ray Charlesin ikaikainen luottofonisti.” Sarjakuvassa Ornette vielä kertoo anekdootin oletettavasti sarjakuvan tekemisen ja julkaisun aikoihin menehtyneestä The Cramps -yhtyeen laulajasta Lux Interiorista viitaten samalla muusikko Charlie Feathersiin. (Kallio & Pirinen 2011, 16.) Saman tyyppisiä edesmenneiden ja elävien muusikoiden mainitsemisia ja yksityiskohtien kertomista esimerkiksi heidän urastaan on sarjakuvassa useita. Yhdessä tarinassa Ornette esimerkiksi luettelee yhteensä unelmakokoonpanon, jos hänestä olisi tullut kuuluisa pasunisti (Kallio & Pirinen 2003, 27).

Tämän ”namedroppingin” voi katsoa toimivan paitsi asiantuntijuuden perusteluna myös musiikin suositteluna ja arvostettavan musiikkimaun kuvailuna. Ornette Birks Makkonen maalaa musiikkimaininnoillaan kuvan siitä, mikä on hyvää musiikkia ja mihin lukijan kannattaa tutustua. Samalla informoitu lukija voi saada vahvistusta omalle musiikilliselle identiteetilleen samastumalla Orneten musiikkimakuun. Toisaalta sarjakuvassa ei suhtauduta liian vakavasti hyvän musiikin määritelmään. *Dizzy-vainaan ihmeläike* -tarinassa nais- ja mieshahmo väittelevät Orneten työpaikalla siitä, mitä jazz on. Tähän Ornette toteaa: ”Olen korviani myöten täynnä näitä avantgardistien ja traditionalistien väittelyitä.” (Kallio & Pirinen 2006, 20–21.) Tällä Ornette ikään kuin tunnustaa, että musiikillisista asioista väitteleminen on turhaa, koska kyse on lopulta makuasioista.

Yksi Ornette Birks Makkonen -sarjakuvan ominaispiirteistä ovat tarinoissa vierailevat ja vilahtelevat muusikot ja toisinaan myös muut merkkihenkilöt. Werner Wolfin intermediaalisuuden typologia liittyy ensisijaisesti kirjallisuuteen eli tässä tapauksessa muusikoiden ja taiteilijoiden verbaalisiin representaatioihin. Sarjakuvassa nämä representaatiot esiintyvät kuitenkin astetta konkreettisemmassa muodossa eli kuvina. Sarjakuvien representaatioita voi katsoa kytkeytyneen ikonografisesti todellisiin henkilöihin, vaikka henkilön nimeä ei mainittaisikaan (Herkman 1998, 187). Ensimmäinen OBM:ssa vieraileva muusikko on Captain Beefheart eli Don Van Vliet (Kallio & Pirinen 2006, 15). Vuonna 2006 albumimuodossa uudelleen julkaistu tarina on ilmestynyt ensimmäisen kerran jossain vuoden 1993 paikkeilla.

Myöhemmin sarjakuvassa esiintyy kymmenittäin musiikistaan tunnettuja henkilöitä, joista osa on jo kuollut, osa tekee musiikkia edelleen. Osa vierailijoista vilahtaa vain sivuosassa tai miljöön rakentajana kuten esimerkiksi PJ Harvey Patti Smithin konsertin takahuoneessa (Kallio & Pirinen 2008, 11) ja Elvis Presley *Ornette Birks Makkosen* vuotuinen *joulurauhottomuus* -tarinassa (Kallio & Pirinen 2001, ei sivunumeroa). Osan ympärille sen sijaan rakentuu kokonaisen tarinan idea. Usean sivun mittaisessa *Ornette Birks Makkonen säveltää saippuaopperan* -tarinassa vierailevat The Kinks -yhtyeen Ray Davies, Blur-yhtyeen Damon Albarn ja Who-yhtyeen Pete Townshend, joilla jokaisella on merkittävä rooli tarinan eteenpäin viemisessä (Kallio & Pirinen 2007, 18–29). Myös Neil Youngin ympärille on rakennettu useampiakin tarinoita (Kallio & Pirinen 2006, 50–51; Kallio & Pirinen 2008, 38).

Vierailijoita on sarjakuvassa niin paljon, ja heidän roolinsa on niin merkittävä, että tekijät ovat vuodesta 2005 eteenpäin liittäneet albumien loppuun henkilöhakemiston. Osassa tapauksista vieraileva henkilö nimetään joko eksplisiittisesti tai implisiittisesti erilaisten vihjeiden kuten lyriikka- tai tuotantoviittausten kautta. Lisäksi vierailijat ovat, kuten Herkman toteaa, ikonografisia verrattuna todellisiin henkilöihin, joten informoitu lukija voi tunnistaa heidät pelkän ulkonäön perusteella.

Muusikoiden representaatiot rakentavat selvästi tarinoille musiikillisen ulottuvuuden. Ne myös tarjoavat sarjakuvan huumorille lähteen erilaisten anekdoottimaisten viittausten myötä. Esimerkiksi aiemmin mainitussa, vuonna 2008 albumimuodossa julkaistussa Neil Young -aiheisessa sarjakuvassa Young esittelee Ornetelle The Neil Young Archives -projektiaan, jonka julkaiseminen lykkääntyi kahdella vuodella. Vuodelle 2007 suunniteltu kokoelma julkaistiin lopulta kesäkuussa 2009. Sarjakuvassa Young on innovoinut kokoelman pienoisrautatiemuotoon, jossa 16-vaunuinen juna kuljettaa jokaisessa vaunussaan osaa artistin tuotannosta. Ensimmäisessä ruudussa Young toteaa:



Kuva 3. Neil Youngin harrastukset. Kallio & Pirinen 2008, 38.

”Train I ride – sixteen coaches long...”, joka on suora lainaus alun perin Junior Parkerin kappaleesta *Mystery Train*, jonka myös Young on levyttänyt. Ornette lipsauttaa Youngille, että Suomessa on myytävänä useita vanhoja rautatieasemia, mistä Young innostuu. Orneten kysyessä: ”Entäs kuljetus Atlantin yli?” Young vastaa: ”Siinäpä kiehtova ja haastava projekti!”. Sarjakuvan loppukaneetissa Ornette toteaa: ”Tiedätte ketä syyttää, jos Archives lykkääntyy taas muutamalla vuodella.” Neil Youngin kokoelmaa odotteleville sarjakuva tarjoaa siis uuden, kuvitteellisen ja humoristisen selityksen Neil Youngin ikuisuusprojektille, josta hän on tietävästi puhunut jo 1980-luvulta saakka. (Kallio & Pirinen 2008, 38; Kuva 3.)

Kaikki tematisoivat intermediaaliset viittaukset liittyvät myös sarjakuvan lukemisessa koettavaan mielihyvään. Juha Herkman liittää osan sarjakuvien tarjoamasta mielihyvästä lukijalle tuttujen asioiden, ilmiöiden ja henkilöiden tunnistamiseen. Herkman toteaa John Fiskeä lainaten, että suurin osa sarjakuvista on niin sanottuja tuotettavia tekstejä, jotka samalla käyttävät hyväksi jo omaksuttuja kulttuurisia ja diskursiivisia tietoja ja taitoja, mutta vaativat myös tekstin tulkintaa, sen tuottamista. Tämän takia kaikki sarjakuvat eivät kiinnosta kaikkia ihmisiä, vaan sarjakuvayleisötkin ovat eriytyneet pienempiin yleisöihin, jotka valitsevat sarjakuvat niiden omakohtaisen kiinnostavuuden mukaan. (Herkman 1998, 172, 176–177.) Tätä ajatusta jatkaen musiikkiin suuntautuva intermediaalinen tematisointi vetoaa tietynlaiseen, musiikista kiinnostuneeseen yleisöön paitsi sen takia, että sarjakuvan aiheena on musiikki, myös sen takia, että heidän on mahdollista tuottaa tällaista sarjakuvaa siten, että he saavat siitä mielihyvää. Tämä mielihyvä kiteytyy etenkin intermediaalisten viittausten ymmärtämiseen. Jo pelkästään tietyn muusikon tunnistaminen voi ilahduttaa lukijaa, koska hän löytää tuolloin sarjakuvasta jotain tuttua, joka on tärkeää hänen identiteetilleen ja jonka ymmärtämiseen hän on saanut käyttää omaa kulttuurista tietämystään.

Koska Ornette Birks Makkonen on tosiaan täynnä erilaista musiikin tematisointia, on kaikkien tapausten yksilöinti käytännössä lähes mahdotonta. Tässä alaluvussa olen kuitenkin pyrkinyt tarjoamaan yleiskuvan tematisoivien viittausten sisällöstä. Tematisoinnin yleisyyttä OBM:ssa selittää paitsi se, että musiikki on sarjakuvaa kannatteleva teema, myös se, että luvussa 4.2 käsittelemäni musiikin implisiittinen imitointi usein edellyttää sitä. Jotta lukija voisi yhdistää imitointi nimenomaan musiikkiin, pitää hänen saatavillaan olla myös eksplisiittisesti musiikkiin viittaavia elementtejä. Käytännössä tämä tarkoittaa tematisointia. (Wolf 2015, 466.)

4.1.2 Tekstiä kehystämässä – Musiikin paratekstuaalinen tematisointi

Intratekstuaalisten viittausten lisäksi Ornette Birks Makkosesta voi löytää paratekstuaalisia viittauksia, jotka ikään kuin kehystävät tekstiä. Wolfin mukaan paratekstiin kuuluvat esimerkiksi otsikot, esipuheet, alaviitteet ja muut tekstiä selventävät ja kehystävät ainekset. (Wolf 1999, 55–56) Otsikoiden, kansien, esipuheiden ja jo edellisessä luvussa mainittujen hakemistojen lisäksi Ornette Birks Makkosessa huomattavaa osaa näyttelevä parateksti on niin sanottu kommenttiraita, josta puhuin jo luvussa 1.5. Kommenttiraita esiintyy analysoimistani albumeista neljässä.

Kommenttiraidalla Pauli Kallion ja Ville Pirisen representaatiot keskustelevat sivulla kuvatusta tarinasta, musiikista, sarjakuvista tai oikeastaan melkein mistä vain. Tekijät itse kuvaavat kommenttiraitaa *Ornette Birks Makkonen kohtaa luojansa* -albumin eräänlaisessa esipuheessa, joka on tehty sarjakuvan keinoin. Siinä Ornette ja tämän apulainen McCartney keskustelevat tekijöiden kommenttiraidasta. McCartney toteaa, että ”Jätkät tuntevat kerrankin itsensä tärkeiksi.” ja Ornette jatkaa: ”Kun pääsevät snobbailemaan musiikkitrivialla ja kertomaan ylipitkiä anekdootteja ilman että kukaan keskeyttää.” (Kallio & Pirinen 2001, ei sivunumeroa.)

Orneten kommentti on sikäli osuva, että kommenttiraita antaa usein lisätietoa tarinoissa käsitellyistä muusikoista ja heidän tuotannostaan. Joka tapauksessa on selvää, että kommenttiraita, kuten muutkin paratekstit, ohjaa tulkitsemaan sen kehystämää sarjakuvaa tietyllä tavalla. Esimerkiksi edellisessä alaluvussa käsittelemäni tarina Neil Youngin ja Orneten tapaamisesta Archives-kokoelman merkeissä on hyvä esimerkki paratekstien merkityksestä tulkinnalle. Tarinan nimi on *A Man Needs a Hobby* eli suomennettuna Mies tarvitsee harrastuksen. Lisäksi otsikon kummallakin puolella on kuva Neil Youngista pohdiskelemassa, mitä hän voisi seuraavaksi keräillä, koska autoja hänellä on jo muutama tusina. Tältä osin parateksti siis viittaa selkeästi Neil Youngin tapaan harrastaa intensiivisesti keräilyä. Sivun alalaidan kommenttiraidassa Pauli Kallio -hahmo sen sijaan makoilee sohvalla ja toteaa: ”Otan nokoset. Viitsitkö herättää sitten, kun Archives ilmestyy?” (Kallio & Pirinen 2008, 38; Kuva 3.) Koko tarina kiertyy Neil Youngin ja hänen ilmeisen tunnetun keräilyharrastuksensa ympärille, joka on tarinan mukaan johtanut muiden projektien viivästymiseen. Paratekstuaaliset viittaukset sekä otsikoissa ja sen sivuhuomautuksissa että kommenttiraidassa tukevat tätä.

Kommenttiraidan paratekstuaaliset viittaukset voivat toimia myös suositteluna. *Jokamiehen oikeus numero yksi* -tarinassa Ornette unelmoi superyhtyeestä, jossa soittavat Andy McCoy, Fred ”Sonic” Smith, Jerry Nolan, Richard Hell, Patti Smith, Iggy Pop ja John Coltrane. Tarinan kommenttiraidassa

Pauli Kallio -hahmo opettaa, että superkokoonpanoon liittyvillä yhtyeillä ”MC5:lla, Stoogesilla ja Patti Smith Groupilla oli vahvat yhteydet jazzin vapaaseen suuntaukseen”. Ville Pirinen -hahmo puolestaan toteaa, että ”Stoogesin *Funhousen* rokkimöykky edustaa varsin vapaata tööttäystä. Vapaus on rokkauksenkin ydin.” (Kallio & Pirinen 2011, 18; Kuva 4.) Kommenttiraidassa siis selvästi suositellaan mainittujen yhtyeiden musiikkia, vaikka lukija kallistuisikin enemmän jazzin suuntaan. Suositus toimii myös toisin päin eli kehotuksena rokkareille tutustua jazziin.

Läheskään kaikki kommenttiraidan materiaali ei ole kuitenkaan paratekstuaalisia intermediaalisia viittauksia eikä sillä välttämättä ole juuri mitään relevanssia itse kommentoitavan tarinan kannalta. Hauska esimerkki tästä on tarina, jossa Ornette ja McCartney ovat tylsissä kotibileissä. Bileiden pitäjät haluavat vieraat jo ulos, joten he päättävät laittaa soimaan ”käsittämättömän jazz-levyn”. Muut vieraat poistuvat, mutta Ornette ja McCartney innostuvat: ”Oltiin jo lähdössä Cafe Bohemian aamujameihin. Mutta sitten iskitte soittimeen potraa free-kamaa”, toteaa McCartney kiitellen. Tarinan kommenttiraidassa ei kuitenkaan puhuta free jazzista, vaan tarinaan piirretystä kissasta – tai kissoista ylipäätään. Pirisen mukaan kissat ovat parhaita ja Kallionkin mukaan parempia kuin koirat. (Kallio & Pirinen 2005, 15.)

Kommenttiraidan lisäksi paratekstuaalisten viittausten ulottuvuutta rakentavat Ornette Birks Makkosessa myös otsikot, esipuhe, hakemistot, kansikuvat ja takakansien kuvailutekstit. Kaikkien analysoimieni albumien kansissa on musiikillisia viittauksia. Muissa albumeissa esimerkiksi levyt, instrumentit ja soittaminen esiintyvät aiheina ja kuvina jo etukansissa, mutta *Ornette Birks Makkosen ensimmäiset seikkailut* -albumissa (Kallio & Pirinen 2006) musiikillinen viittaus on vasta takakannessa, missä Ornette ja McCartney kävelevät soittaen ja laulaen.

Myös osa albumien nimistä ja tarinoiden otsikoista itsessään ovat musiikillisia viittauksia. Albumeista esimerkiksi *Liian paha groove* (2005) ja *Voittamaton vinylilivaisto* (2008) ovat selviä viittauksia. Tarinoiden otsikoissa viittaukset kohdistuvat yleensä joko vierailevaan muusikkoon tai kokonaiseen musiikkilajiin. Esimerkiksi tarinat *Elviksen einekset* ja *Ornette, Elvis ja juhlamokkakengät* viittaavat molemmat Elviksen esiintymiseen tarinassa (Kallio & Pirinen 1998, 2, 36). *It's my life* -otsikko puolestaan viittaa tarinassa vierailevan Dr. Albanin 1990-luvun hittibiisiin *It's My Life* (Kallio & Pirinen 2008, 37) ja otsikko *Sun Ra Rallallaaa* tarinassa vierailevaan, edesmenneeseen jazz-muusikko Sun Rahan (mt., 20).



Kuva 4. Superyhtye. Kallio & Pirinen 2011, 18.

Intermediaalisten paratekstuaalisten viittausten kirjo ja tiheys Ornette Birks Makkonen -albumeissa on siis huomattava ja samoin varmasti myös niiden merkitys albumien luennalle. Jo poimiessaan albumin käteensä lukija saa kansien perusteella tietää sarjakuvan olevan vahvasti musiikillinen. Kuten Juha Herkman (1998, 40) on todennut, lukijalla on lähes aina esimerkiksi sarjakuvan otsikon tai sen tekijän perusteella jonkinlainen kuva siitä, mitä itse sarjakuva tulee sisältämään. Seuraavassa alaluvussa paneudunkin sarjakuvan tekijöiden mukanaan tuomaan kontekstiin.

4.1.3 Tekstiä tekemässä – Musiikin kontekstuaalinen tematisointi

Wolfin mukaan tekstiä intermediaalisesti tematisoivia viittauksia on vielä yhdenlaisia, kontekstuaalisia. Kontekstuaalinen tematisointi ei sijoitu itse tekstiin. Se kuitenkin tarjoaa lukijalle vihjeitä ja todisteita siitä, millaisia motiiveja tekstin tekijällä tai tekijöillä on ollut. (Wolf 1999, 56.) Toisin sanoen, jos tekijällä ei ole mitään suhdetta musiikkiin, ei välttämättä ole perusteltua ajatella hänen tekstiensäkään syntyneen suhteessa musiikkiin, saati että ne olisivat musiikillistettuja.

Kontekstuaalinen tematisointi intermediaalisena viittauksena on mielestäni ongelmallinen kategoria, koska on vaikea erottaa, milloin viittaus on merkityksellinen. Lisäksi kyse on tekstuaalisen viittauksen sijaan tekstin tuottamisen olosuhteista, jotka perustelevat tekstin sisältämiä intermediaalisia viittauksia ja niiden olemassaoloa. Otin kuitenkin kategorian mukaan tutkielmaani juuri tarinoissa itsessään esiintyvän intermediaalisuuden perustelun takia. Pauli Kallion ja Ville Pirisen musiikilliset taustat ja heidän musiikilliset julkaisunsa perustelevat mielestäni Ornette Birks Makkosen muiden intermediaalisten viittausten merkityksellisyyttä ja todellisuutta – etenkin, kun tekijät paratekstuaalisin viittauksin tuovat musiikkikeskustelunsa ainakin puolittain sarjakuvan sisään.

Kuten jo luvussa 1.5 kerroin, sekä käsikirjoittaja Pauli Kallio että Ville Pirinen harrastavat musiikkia. Pauli Kallio on työskennellyt dj:nä 1990-luvulta saakka, mikä perustelee Ornette Birks Makkosenkin ammatinvalintaa. Myös Ville Pirisellä on kokemusta toimimisesta dj:nä, joten ammatti on molemmille tekijöille tuttu. Pauli Kallio on myös innokas levyjen keräilijä ja on aikoinaan kirjoittanut legendaariseen, suomalaiseen punk-lehti Hilseeseen. Kallio kertoo nuoruusvuosistaan sarjakuvassa *Maalaispunkin päiväkirja* (Kallio & Ahonen 2009). Ville Pirinen puolestaan soittaa ja on soittanut monissa yhtyeissä. Tällä hetkellä näistä aktiivisimmin keikkailee Seremonia. Muita tunnettuja kokoonpanoja ovat muun muassa Black Audio ja Steel Mammoth. Pirinen soittaa myös soolokeikkoja nimellä Ville Pirinen Combat School.

Ville Pirinen palkittiin vuonna 2016 Sarjakuvaseuran Puupäähattu-palkinnolla, joka annetaan vuosittain seuran valitsemaalle ansioituneelle sarjakuvantekijälle. Palkinnon myötä Sarjakuvaseuran Sarjainfo-lehteen tehdyssä haastattelussa Pirinen puhuu myös Ornette Birks Makkosen piirtämisestä ja sarjakuvan aihevalinnoista. Haastattelussa hän vahvistaa oman taustansa ja Orneten piirtämisen synergian. ”Jos täytyy piirtää joku bändi, niin kyllähän se auttaa, jos on edes joku muistikuva siitä, miltä soittimet, vahvistimet, joidenkin pikkupaikkojen lavat ja dj-kopit näyttävät.” (Mustonen 2016, 15.)

Jos tekijöiden muun elämän ajatellaan ainakin jossain määrin vuotavan sarjakuvaan, ei ole vaikea päätellä, mistä Ornette Birks Makkosen musiikillinen ympäristö ja intermediaaliset viittaukset ovat peräisin. Tekijät myös käsittelevät omakohtaisia, musiikillisia kokemuksiaan ja omia mielipiteitään sarjakuvan kommenttiraidassa pohjustaen näin esimerkiksi tarinoiden aihevalintoja. Ajattelen siis Orneten näkemysten ja maailman ilmentävän myös tekijöidensä näkemyksiä ja maailmaa.

4.2 Kallio ja Pirinen näyttävät musiikkia – eli musiikin implisiittinen imitointi Ornette Birks Makkonen -sarjakuvassa

Wolfin typologian mukaan musiikin implisiittinen imitointi jakautuu kolmeen alakategoriaan, joista kaikkia käsitelen tässä alaluvussa. Wolf puhuu implisiittisestä imitoinnista näyttämisenä (vrt. tematisointi kertomisena). Käytännössä implisiittisen imitoinnin keinoin toimivat intermediaaliset viittaukset siis näyttävät lukijalle kohdemedian ja sen ominaisuuksia sen sijaan, että kertoisivat niistä. Siinä missä tematisointi pitää tulkita, jotta sen voi ymmärtää viittaavaa intermediaalisuuteen, implisiittinen imitointi antaa lukijalle mahdollisuuden ikään kuin kokea lähdemedian läsnäolon. (Wolf 2015, 464–465.)

Olennaista implisiittisessä imitoinnissa on kuitenkin juuri tuo ”ikään kuin” -ominaisuus. Kuten Irina Rajewsky korostaa, lähde-media on imitoinnissakin läsnä vain ikään kuin. Lähdemedian ja kohdemedian välille muodostuu aina intermediaalinen rako, johon osa lähdemedian ominaisuuksista putoaa. Tämän takia kyse on pelkästä imitoinnista, joka perustuu ensisijaisesti sen lukijassa herättämille mielikuville. (Rajewsky 1999, 54–55.) Tätä ”ikään kuin” -ominaisuutta kuvaa mielestäni myös Ville Pirisen kuvailu musiikin piirtämisestä: ”Ehkä se on se, että jos itsekin soittaa musiikkia, niin se on jollain tavalla fyysinen kokemus. Se tuntuu joltain se musiikin soittaminen ja sitä on just aika vaikeaa piirtää niin, että se välittyy.” (Mustonen 2016, 15.)

4.2.1 Biisit , lyriikat ja remaket: Imitointi musiikin osittaisella uudelleen tuottamisella

Werner Wolf toteaa musiikin implisiittisen imitoinnin osittaisen uudelleen tuottamisen keinoin olevan siinä rajalla, onko se itse asiassa lähdemedian imitointia ollenkaan. Hänen mukaansa sen kuitenkin erottaa tematisoinnista lainaaminen. Osittaisessa uudelleen tuottamisessa kohdedia lainaa osaa lähdemediasta. Tämä on mahdollista siten, että sekä kohde- että lähdemediassa on läsnä sama median keino, yhteinen nimittäjä. (Wolf 2015, 465.)

Sarjakuvan ja musiikin tapauksessa tämä lainattava osa on verbaalinen, koska verbaalisuus on yhteistä sekä musiikille (jossa lauletaan), että sarjakuvalle (jossa puhutaan). Sanattomassa sarjakuvassa ei siis voi olla osittaista uudelleentuottamista. Uudelleen tuottaminen voi olla myös täydellistä, jolloin kohdedia lainaa kokonaisuudessaan lähdemediää (Wolf 2015, 465). Tämä ei kuitenkaan voi olla mahdollista musiikin ja sarjakuvan tapauksessa, koska niiden ominaisuudet eivät ole kokonaisuudessaan yhteneväisiä.

Ornette Birks Makkosessa yleisin osittaisen uudelleentuottamisen muoto on kappaleiden lyriikoiden lainaaminen. Yleisimmin tämä tapahtuu tilanteissa, joissa joku tarinan hahmoista laulaa. Esimerkiksi tarinassa, jossa McCartney yrittää saada äänensä kuulostamaan mahdollisimman paljon Robert Plantilta, hän laulaa Led Zeppelinin kappaletta *Whole Lotta Love* – tosin onomatopoeettiseehkoon muotoon kirjoitettuna: ”Howl lada low!” (Kallio & Pirinen 2003, 3–4.) Saman tarinan epilogissa myös Ornette puhkeaa lauluun lainaten Led Zeppelinin *The Rain Songin* lyriikoita: ”It is the spring time of my lovin’, it isn’t hard to see me glow. Upon us all... Upon us all a little rain must fall.” Epilogissa merkittävää on, että Ornette laulunsa jälkeen toteaa lukijalle: ”Siinä kuultte. Pystyn imitoimaan Robert Plantia täydellisesti.” (Kallio & Pirinen 2003, 17; Kuva 5.) Mielenkiintoista tästä tekee se, että todellisuudessa lukija ei voi kuulla lyriikoita laulettuina. Hän vain lukee ne. Sarjakuvassa kuitenkin suhtaudutaan kohtaukseen kuin Ornette todellakin laulaisi ääneen. Juuri tässä kiteytyy osittaisen uudelleen tuottamisen intermediaalinen vaikutus. Se tuo lähdemedian ikään kuin osaksi sarjakuvaa, mutta koska kyse on pelkästä ikään kuin -vaikutuksesta, lukijan pitää itse täydentää puuttuvat ominaisuudet. Voi ajatella, että kappaleen tunteva lukija ei pelkästään lue lyriikoita, hän kuulee ne. Lyriikat herättävät informoidun lukijan mielessä mielikuvan kyseisestä kappaleesta (Wolf 2015, 465).



Kuva 5. Led Zeppelin -epilogi. Kallio & Pirinen 2003, 17.

Vaikka Ornette Birks Makkonen -sarjakuvissa käsiteltävästä musiikista suurin osa on ulkomaista, löytyy joukosta myös kotimaisia helmiä. Tarinassa, jossa McCartney päättää alkaa kulkuriksi, reissumieheksi, souvaripojaksi, tukkijätkäksi ja pelimanniksi, ajatuksen ammatinvaihdosta hänessä laukaisee kappale *Kulkurin iltatähti*, jota kuunnellessa hän liikuttuu (Kallio & Pirinen 1998, 30). *Kulkurin iltatähden* lyriikat ovat Suomessa tunnetut ja itse kappaleen lisäksi ne herättävät monissa mielikuvan myös Suomi-filmien aikaisesta Suomesta ja legendaarisesta Tapio Rautavaarasta. Saman mielikuvan lyriikat vaikuttavat herättävän myös McCartneyssa, joka päättää toimia niiden mukaan. Mielikuva kappaleesta myös antaa aiheen koko tarinalle ja sen jatko-osille.

Mielestäni osittaisen uudelleen tuottamisen kategoriaan voi Ornette Birks Makkosen tapauksessa katsoa kuuluvan myös kappaleiden mainitsemisen. Ne eivät samassa määrin lainaa musiikista kuin lyriikat, mutta informoidussa lukijassa ne herättävät yhtä lailla mielikuvan kokonaisesta kappaleesta. Esimerkiksi *Ornette Birks Makkonen muistaa Duke Ellingtonin* -tarinassa Ornette kävelee puistossa ja toteaa: ”Eriskummallista! Västäräkit visertävät *Mood Indigoa*. Ja nyt on vuorossa *Solitude...*” Ruuduissa näkyy visertäviä lintuja, joiden visertämän melodian Ornette siis tunnistaa. Kahdessa viimeisessä ruudussa Ornette tajuaa vihjeen: ”Unohdin pyhittää Duke Ellingtonin satavuotispäivän!”

(Kallio & Pirinen 2001, ei sivunumeroa; Kuva 6.) Vaikka sekä *Mood Indigossa* että *Solitudessa* on myös vokaalit ja lyriikat, ei Duke Ellington laula niitä. Ellington tunnetaan sen sijaan vaikutusvaltaisena jazz-muusikkona ja -säveltäjänä. Informoidussa lukijassa kappaleiden nimien mainitseminen etenkin tietyn muusikon yhteydessä herättää samalla tavalla mielikuvan koko kappaleesta kuin lyriikoiden lainaaminen.



Kuva 6. Duke Ellington. Kallio & Pirinen 2001, ei sivunumeroa.

Toinen osittaiseen uudelleentuottamiseen kuuluva musiikillisten mielikuvien herättämisen keino Ornette Birks Makkosessa on kappaleiden mukaileminen siten, että niiden lyriikoita muutetaan hieman, mutta kappale on kuitenkin vielä tunnistettavissa. Kappaleen nimi myös saatetaan mainita lyriikoita muutettaessa, jotta lukija osaa yhdistää uudet lyriikat mielessään oikeaan melodiaan ja taustaan. Tällainen lainaus on esimerkiksi tarinassa *Ornette Birks Makkonen suorittaa*, jossa itselleni tuntemattomaksi jäävä kantrimuusikko ja hänen tyttöystävänsä saapuvat Orneten työpaikalle. Ornette huomauttaa kantrimuusikon alkavasta kaljusta, johon tyttöystävä vastaa ”Pitkätukkapojasta hyvän ystävän saa/Mut kaljupää on paree kun panettaa/Jee jee jee”. Sarjakuvan laidassa on alaviite, jossa kerrotaan kyseessä olevan mukaelman Four Bitchin’ Babesin kappaleesta *Bald Headed Men*. (Kallio & Pirinen 2001, ei sivunumeroa.) Lukija, joka tietää kappaleen, voi mielessään sovittaa mukaillut lyriikat sen säveleen.

Kuten jo luvun alussa totesin, Werner Wolf pitää osittaisen uudelleentuottamisen -kategoria ongelmallisena. Vaikka se lukeutuu implisiittisen imitoinnin piiriin, ei se ole selvästi imitoimista. Jos (kuten yleensä) lainattava osuus on lyriikoita, voi lyriikat helposti irrottaa musiikin yhteydestä. Wolf sijoittaakin mielikuvien herättämisen assosiaation kautta jonnekin implisiittisen imitoinnin ja eksplisiittisen tematisoinnin väliin. Sitä ei voi selvästi luokitella tematisoinniksikaan, koska tematisointi ei herätä mielikuvaa musiikista. (Wolf 1999, 67–69.) Tiedostan Wolfin (2015, 465) esiin nostaman ongelman. Toisaalta Wolfkin jatkaa osittaisen uudelleen tuottamisen kategorian käyttämistä vielä yli 15 vuotta problematisointinsa jälkeen kuitaten osittaisen uudelleentuottamisen ”rajatapauksena”. Ehkä kyse on ennemminkin pelkästä mielikuvien herättämisestä implisiittisin, intermediaalisin keinoin ilman lähdemedian imitointia.

4.2.2 Let’s dance! – Mielikuvien herättäminen imitoimalla musiikin vaikutusta

Mielikuvien herättäminen vaikutuksia imitoimalla on implisiittisen imitoinnin kategorioista ainoa, joka hyödyntää pelkästään monomediaalisia keinoja (Wolf 2015, 466). Tässä tapauksessa mielikuva musiikista pyritään herättämään lukijassa pelkästään sarjakuvallisin keinoin. Wolf puhuu typologiansa yhteydessä kirjallisuudesta eli tällöin musiikin vaikutuksia kuvaillaan verbaalisin keinoin. Sarjakuvan yhteydessä käytössä ovat tietysti verbaalisten keinojen lisäksi visuaaliset keinot.

Kenties voimallisin esimerkki musiikin vaikutusten imitoinnista sarjakuvassa ilmenee tarinoissa, joissa verbaalisuutta ei ole käytetty ollenkaan. Tällöin lukija ei saa verbaalisia vihjeitä siitä, mitä kuvassa tapahtuu. Vihjeitä on tosin usein tarjolla intermediaalisin viittein vaikutusten imitoinnin

lisäksi muodon imitoimisella, mitä käsittelen seuraavassa luvussa. Joka tapauksessa myös muodon imitointi nojaa suurimmaksi osaksi jonkinlaiseen visuaalisuuteen. Analysoimistani albumeista neljässä oli tällainen sanaton, usean sivun mittainen tarina, joka oli sijoitettu albumin loppuun. Nämä tarinat olivat myös yhtä lukuun ottamatta (*Intergalaktiset rytmituristit*, Kallio & Pirinen 2006, 52–55) poikkeuksellisesti pelkästään Ville Pirisen käsialaa.

Esimerkiksi *Ornette Birks Makkosen liian paha groove* -tarinassa Ornette kuvataan soittamassa yhä kovemmin tanssittavaa musiikkia. Todella Paha Groove-, Rikollisen Paha Groove- Epäinhimillisen Paha Groove- ja Absoluuttisesti Aivan Liian Paha Groove -levyt hän poimii lukitusta arkusta, jonka kannessa on kuolemanvaaraa symboloiva pääkallo ristiluineen. Ensimmäinen levyistä saa yleisön tanssimaan hiki päässä. Seuraavan albumin kohdalla juhlijoiden ilmeet ovat jo puoliksi epätoivoisia, heidän kielensä pyrkivät ulos suusta ja vartalot vääntyvät omituisiin asentoihin tanssin pyörteissä. Epäinhimillisen Paha Groove pullistaa tanssijoiden silmiä ulos kuopistaan, ja heidän sieraimistaan puskee savua kuin he olisivat syöneet jotain liian tulista. Heidän ulkomuotoonsa tulee demonisia piirteitä, mutta tanssi vaikuttaa jatkuvan. Viimeisen levyn kohdalla meno kärjistyy siten, että Orneten itse muuttaessa vähitellen muotoaan paholaiseksi hän liu’uttaa äänenvoimakkuuden täysille ja saa tanssijat räjähtämään veriseksi mössöksi tanssilattian pintaan. (Kallio & Pirinen 2005, 44–47; Kuva 7.)

Tapahduma kuvataan kolmen ruudun avulla varsin graafisesti tavalla, joka tuo mieleen splatter-elokuvat. Splatter-elokuville on tyypillistä liioiteltu, epärealistinen väkivalta ja sen vaikutukset. Elokuville purskahtelevat sisäelimet ja suihkuava veri esitetään usein tavalla, joka viittaa mustaan huumoriin. Sarjakuvassa sisäelinten purskahtelu pystytään esittämään vielä karikatyyrimaisemmin, joten sen epärealistisuus on selvää. Humoristisuutta luo myös Orneten oma reaktio hänen tajutessaan, mitä on saanut aikaan. Tiskijukka juoksee hätäntyneen ulos yökerhosta aaveen seurattessa häntä. Orneten kävellessä kotiin paholainen ja enkeli seuraavat hänen matkaansa. Toinen naureskellen, toinen huolestuneena. (Kallio & Pirinen 2005, 47.) Sarjakuva leikittelee selkeästi rokin vaarallisuuden ja paholaismaisuuden kanssa viemällä musiikin tunnistettavat vaikutukset äärimmäisyyksiin. Koska soitettavaa musiikkia ei ole nimetty, on lukijan omasta mielikuvituksesta kiinni, mitä hän tarinan taustalla kuulee. Toisaalta, koska musiikkia ei ole nimetty, on sen spesifi kuvittelemisen haastavampaa kuin, jos kappale olisi sarjakuvasta tunnistettavissa. Vihjeet eivät ole yhtä selviä kuin nimettyjen kappaleiden tapauksessa. On kuitenkin selvää, ettei tarina tapahdu hiljaisuudessa.



Ville Pirisen piirrostyylisiin liittyy voimakas karikatyyrimaisuus. Samantyyllisiä liioiteltuja vaikutusten kuvailuja löytyy Ornette-sarjakuvasta myös muista tarinoista – joskin hieman vähemmän kärjistetyssä muodossa. *Nick Curran & The Lowlife's 27.11. Pakkahuone, Tampere* -tarinassa musiikki herättää Ornetessa samankaltaisen, silmiä pullistuttavan ja kuolaa heruttavan vaikutuksen (Kallio & Pirinen 2011, 17) kuin *Liian paha groove* -tarinan tanssijoissa. Tässä tarinassa liioiteltujen eleiden ja ilmeiden on kuitenkin selkeästi tarkoitus nimenomaan välittää lukijalle musiikin ja keikan hullaannuttavuutta. Myös muiden, taustalla näkyvien yleisön jäsenten reaktiot ovat innostuneita. Sarjakuva on ainakin Orneten sanojen mukaan tarkoitettu arvosteluksi mahdollisesti todellisesta keikasta. Nick Curranin revitellessä yhtyeineen lavalla Ornette hehkuttaa: ”Jotain sen sortista aioin sanoa että onhan tämä kuultu ennenkin... (- - -) 40 % Sonicsia, 30 % Little Richardia, 10% Ronettesia, John Lee Hookeria ja Stoogesia.” Tarinan toiseksi viimeisessä ruudussa Ornette kiipeää lavalle todeten: ”Mutta sanonkin vain...” Viimeisessä ruudussa hän yhdessä Nick Curranin kanssa täydentää kesken jääneen lauseen naama vääntyneenä: ”WOOOOAAHHH!!!” (mt.)

Vaikka vaikutusten kuvailu on sanallisesti lopulta minimaalista, onomatopoeettinen ilmaisu WOOOOAAHHH kertoo lukijalle tilanteen intensiivisyydestä. Jos lukija tuntee Nick Curranin musiikkia, pystyy hän varmasti mielessään siirtymään keikalle, vaikkei siellä olisi ollutkaan. Tarinassa käytetään myös osittaista uudelleen tuottamista Curran-hahmon siteeratessa useiden kappaleidensa lyriikoita. Vaikutus välittyy kuitenkin myös Nick Currania tuntemattomalle lukijalle, joka on muuten tietoinen rock’n’rollin lainalaisuuksista ja rock-keikkojen tunnelmasta. Piirteiden liioittelu viittaa Ville Pirisen luvun alussa siteerattuun toteamukseen musiikin piirtämisen vaikeudesta. Jos musiikkiin liittyviä tunteita ei pysty välittämään realistisella kehonkielellä, voi sen sarjakuvassa kärjistää.

Kaikki musiikin vaikutukset Ornette Birks Makkosessa eivät kuitenkaan ole yhtä kärjistettyjä kuin edellä mainituissa esimerkeissä. *Heikko hetki* -tarinassa Ornetella on eksistentiaalinen kriisi, jonka kourissa hän kyseenalaistaa musiikin merkityksellisyyttä. ”Musiikki on vain peräkkäin ja päällekkäin asetettuja ääniä. Mitä minä teen moisella äänien paljoudella?” hän pohtii. Ratkaisuksi kuitenkin löytyy Sierra Leone’s Refugee All Starsin -levy, jonka Orneten puoliso Juliette laittaa soimaan. Orneten ilme muuttuu selvästi hänen hekumoidessaan musiikkia: ”Kerrassaan kepeitä ja elastisia orgaanisia ääniä hikisimmästä Afrikasta! (- - -) Ja välissä mehevintä juuri-reggaeta mitä olen aikapäiviin kuullut.” Viimeisessä ruudussa Ornette nähdään tanssimassa, kun Juliette kysyy häneltä: ”No kaikkosiko ahdistus?” ”Mikä ahdistus?” Ornette vastaa. (Kallio & Pirinen 2008, 30; Kuva 8.)

ORNETTE BIRKS MAKKOSEN HEIKKO HETKI



EIKÖ OLE LOHDULISTA ETÄ HEIKKOJA HETKIÄ SATUU SARJAKUVASANKAREILLEKIN? VIELÄ HENOMPA ON ETÄ MOISIA TUOKIONA MUSIIKKI TUO EDES HETKELLISTÄ HELPOTUSTA.

OLEN JÄRJESTELLYT ILOSAARIROCKIN YHTEYDESSÄ PIENIMOTOISTA CLUB KASETTIASEMAA. KERRAN PITI SÄÄTÄÄ RASITTAVAN PALJON ERILAISIA MAJOITUS-TEKNISIÄ SEIKKOJA. FILIS LASKI HEIKOKSI. ILAKKA ITSE KLUBILLA GUNSWAMP, ANSSI BOOO & MARIA STEREO JA PLAIN RIDE SOITTOIVAT SEULAISET KEIKAT ETÄ NIELESKELI ILON KYNNELIÄ KOKO SEURAAN YÖN. MUSIIKKI KORJAA JOSKUS KAIKEN.



Kuva 8. Musiikki karkottaa ahdistuksen. Kallio & Pirinen 2008, 30.

Tässä tarinassa musiikin vaikutukset kuvaillaan huomattavasti hienovaraisemmin. Orneten ilme kirkastuu ja suupielet kääntyvät hymyyn, mutta hänen ilmeensä ei muutu tavallista karikatyyria kummemmaksi. Hänen reaktionsa peilaa musiikin ystävän reaktiota hyvän musiikin kääntäessä huonon päivän paremmaksi. Tarinan kommenttiraidassa eli parateksutaalisessa viitteessä Pauli Kallio ja Ville Pirinen muistelevat tarinan ytimen omakohtaisuutta. Pirinen kertoo Ilosaarirockista, jossa erilaiset vaikeudet olivat laskeneet tunnelmaa. ”Illalla itse klubilla Gunswamp, Anssi 8000 & Maria Stereo ja Plain Ride soittivat sellaiset keikat että nieleskelin ilon kyyneliä koko seuraavan yön.” (Kallio & Pirinen 2008, 30.) Tässä esimerkissä musiikin vaikutus näyttäytyy samastuttavana ja voi herättää lukijassa mielikuvia samankaltaisessa tilanteessa kuullusta musiikista.

Ornette Birks Makkosessa musiikki menee siis kirjaimellisesti jäseniin. Edellä mainittujen esimerkkien lisäksi sarjakuvassa kuvataan usein tanssivia ihmismassoja. Yhdessä tapauksessa musiikki saa ihmiset jopa strippaamaan (Kallio & Pirinen 2001, ei sivunumeroa). Werner Wolfin (1999, 62–63) esimerkeissä kyse on yleensä musiikin fiktion hahmoissa herättämien mielikuvien jopa runollisesta kuvailusta. Ornette Birks Makkosessa musiikki vaikutuksineen näyttäytyy kuitenkin yleensä lihallisempana kuin Wolfin esimerkeissä. Ehkä tämä ero on visuaalisen sarjakuvan ja verbaalisuuteen nojaavan kirjallisuuden erojen vaikutusta. Osaksi ero johtuu kuitenkin varmasti myös siitä, että Wolf kuvaa esimerkeissään ensisijaisesti klassisen musiikin vaikutuksia. Siinä, missä klassisen musiikin voi helposti assosoida runollisuuteen, rockin maailmassa lihallisuus käy runollisuuden edellä.

4.2.3 Nuotit, ääniaallot ja onomatopoesia: Musiikin muodon imitointi

Viimeinen käsittelemäni Wolfin intermediaalisuuden kategorioista, on niistä myös mielenkiintoisin. Siinä mielikuvat musiikista pyritään saavuttamaan muokkaamalla kohdemedian merkkejä siten, että ne jäljittelevät lähdemediää ikonisesti. (Wolf 2015, 466–467.) Verbaalisessa tekstissä muotoa voidaan imitoida esimerkiksi foneettisesti, rakenteellisesti tai semanttisesti. Tekstin voi järjestää mukailemaan musiikin rakennetta, siihen voi yhdistää musiikillisia merkkejä tai siinä voi hyödyntää onomatopoesiaa eli äänen jäljittelyä. Tekstissä voi jäljitellä esimerkiksi erilaisia musiikillisia tehosteita kuten kaikua tai vaikka kokonaista musiikillista genreä. (Wolf 1999, 58.) Tekstistä yritetään siis tehdä mahdollisimman paljon musiikkia muistuttavaa säilyttämällä se kuitenkin tekstinä, jossa on narratiivi. Ornette Birks Makkosen tapauksessa on selvää, että käytössä olevat merkit eivät ole pelkästään verbaalisia. Käytännössä siis osasta sarjakuvaa yritetään tehdä musiikkia muistuttavaa käyttämällä sarjakuvan keinoja.

Sarjakuvassa musiikin muodon imitointi ei kuitenkaan ole pelkästään ikonista vaan myös indeksistä ja symbolista. Esimerkiksi ääniefektien suhde niiden kohteeseen on indeksinen. Nuotit sen sijaan ovat paitsi musiikin maailmasta lainattuja merkkejä myös yleisesti tunnistettuja musiikin symboleita. Sarjakuvassa erilaiset merkkiluokat ja merkkien ominaisuudet sekoittuvat. Charles Peircen merkkiluokkien mukaan luokat kuvaavat merkin ja sen merkityn viittaussuhdetta. Ikoni on merkki, joka jäljittelee ulkomuodoltaan merkittyä. Indeksiksi puolestaan on merkki, joka kuvaa syy-yhteyttä merkin ja merkityn välillä. Esimerkiksi savu on tulen indeksi. Kolmas merkkiluokka eli symboli perustuu konventioon eli vakiintuneeseen vastaavuuteen merkin ja merkityn välillä. (Herkman 1998, 64–67.)

Yksinkertaisimmillaan musiikin muodon imitointi on Ornette Birks Makkosessa nuottisymbolien käyttöä. Tällä ilmaistaan useissa tarinoissa musiikin soimista. Nuottien sijainnista voi päätellä myös musiikin lähteen. Esimerkiksi tarinassa *Kurkku jää pystyyn* Ornette istuu nojatuolissa kuunnellen levyä. Levysoittimesta tulevassa puhekuplassa on kaksi nuottia. Orneten laittaessa kaksi ruutua



Kuva 9. Onomatopoeettinen kitara. Kallio & Pirinen 2003, 3.

myöhemmin kuulokkeet päähänsä puhekuplan nuotti tulee kuulokkeista. Samassa sarjakuvassa McCartney soittaa seinän takana kitaraa. Ornette toteaa: ”Pikku apulaiseni ulvottaa taas soolokitaraansa.” Nojatuolin ja seinän välissä näkyy onomatopoeettinen, sarjakuvalla tyypillinen äänitehoste: VROHUU! MOOUUR! VEAOUH! Seuraavassa ruudussa onomatopoeettisuus jatkuu, mutta hillitymmin. Seinän takaisia tapahtumia kuvattaessa kitarasta on piirretty lähteväksi eräänlainen kitaravallia kuvaava sahalaitakuvio. Soiton yltyessä sekä McCartneyn kitaroineen kuvataan liekehtivän. (Kallio & Pirinen 2003, 3–4; Kuva 9.) Liekehtivää kitaraa ja kitaristia käytetään Ornette Birks Makkosessa usein ilmaisemaan kitarariffien ja kitaristin intensiteettiä (esim. Kallio & Pirinen 2011, 17; Kallio & Pirinen 2005, 7).

Erilaisten onomatopoeettisten äänitehosteiden käyttämiselle sarjakuvassa on pitkät perinteet. Ne ovat tapa visualisoida sarjakuvan äänimaisemaa, jota ei konkreettisesti ole olemassa, koska sarjakuvasta ei kuulu ääntä. Lukijat kuitenkin ymmärtävät tehosteet nimenomaan äänen erilaisena ilmaisuna. Tehosteiden ilmiasu antaa äänelle sävyn, tason, rytmin ja sävelen. Esimerkiksi paksummin kirjoitettu onomatopoeettinen ilmaisu merkitsee äänen voimakkuutta: mitä paksumpi, sen voimakkaampi. Samalla tavalla toimii myös ilmaisun koko. Ilmaisun voidaan liittää myös symboleja viestittämään sen sävyä. (Herkman 1998, 42–45; ks. myös McCloud 1995, 134.) Ornette Birks Makkosen tapauksessa tällaisia symboleja ovat esimerkiksi nuotit. Ääniefektit ovat vahvasti olemassa suhteessa niiden lukijassa herättämiin mielikuviin.

Juha Herkman nostaa esiin sarjakuvan efektien yhteydessä myös vauhtiviivat eli liikettä kuvaavat tehosteet (1998, 45–46). Ornette Birks Makkosessa luonnollisesti käytetään vauhtiviivoja niiden ollessa tarpeellisia, mutta sarjakuvassa on myös vauhtiviivoihin jossain määrin rinnastuva äänen ilmaisemisen muoto. Tällä efektillä viestitään soittimesta tai muusta lähteestä tulevaa ääntä ja sen ominaisuuksia. Esimerkiksi luonnosmaiseen tyyliin piirrettyssä *Ornette Birks Makkonen vetää katumuksen kivirekeä* -tarinassa Ornette ja Juliette ovat katsomassa yhtyettä, jossa soittaa vimmainen pasunisti. Hänen soittoaan kuvataan tarinassa ikään kuin vauhtiviivojen ja äänen virran sekoittamisella. Soittajan ääri viivat sekoittuvat liikkeen ja äänen aiheuttamiin efekteihin. Kohtausta selittää Orneten toteamus: ” (---) Tämähän puhaltaa kuin pakkahuoneellinen piruja.” (Kallio & Pirinen 2005, 18; Kuva 10.) Saman tyylistä liikkeen ja äänen sekoittumista voi löytää rumpalien nyrkkeilykehässä käytävää ottelua kuvaavasta tarinasta, jossa rumpalien taidot rinnastetaan nyrkkeilyyn (Kallio & Pirinen 2008, 22–23). Liikkeen ja äänen ilmaisujen samankaltaisuudella ilmaistaan mielestäni myös äänen etenemistä tilassa, koska äänikin on liikettä ainakin sarjakuvan näkökulmasta katsottuna. Sarjakuva kuvaa pysäytettyjä hetkiä, joten se ei varsinaisesti pysty

näyttämään liikettä eikä äänen etenemistä. Äänen ja liikkeen rinnastamisella ja äänen ilmaisemisella liikkeelle ominaisin keinoin voidaan tehdä tiettäväksi äänen suunnan ja sen kulkuun liittyviä ominaisuuksia.

Äänen selvempää virtaamista kuvataan sarjakuvassa aaltomaisin muodoin. Aaltomaisuuden muokkaaminen esimerkiksi kulmikkaaksi tai tiheäksi viittaa musiikin tyylin ja sävyn vaihteluun. Virran koolla voi myös ilmaista äänen voimakkuutta. *Ornette Birks Makkonen* yöpyy *Virtasilla* -tarinassa Virtaset laittavat soittimeen *Sun Ran The Great Lost Space Sessions* -levyn karkottaakseen vieraat. Musiikkia kuvataan tarinassa ilmaisulla ”käsittämätön jazz-levy”, jonka kerrotaan olevan häälahja omituiselta enolta. Kaiuttimista virtaava musiikki on kulmikaista, ja ääniaallot ovat ennemminkin geometrisia viivamuotoja, joiden sekaan on ripoteltu tähtiä, ympyröitä, planeettaa ja vääntyneitä nuotteja. (Kallio & Pirinen 2005, 15.) Free jazz on luonteeltaan voimakkaasti

Kuva 10. Pakkahuoneellinen piruja. Kallio & Pirinen 2008, 18.



improvisoitua ja sekä rytmiltään että sävelkuluiltaan omintakeista ja vapaata perinteiselle musiikille tyypillisistä kaavamaisuuksista. Tämän takia sitä sarjakuvassa myös kuvataan eri tavalla kuin helpommin lähestyttävää musiikkia.

Konventionaalisesta musiikista ja sen kuvaamisesta hyvä esimerkki on tarinassa ja albumissa *Ornette Birks Makkonen autiolla saarella*. Tarinassa Ornette herää päiväunilta musiikkiin ja lähtee seuraamaan ääntä sen lähteelle. Tarinassa Orneten korviin kantautuvaa musiikkia kuvataan ensin ruutujen tilan täyttävillä nuoteilla. Orneten hahmotettua tilanteen ja lähtiessä kohti äänilähdettä, musiikki kuvataan Ornettea johdattavana aaltomaisena virtana, joka on täynnä nuottikulkuja. Virrasta voi jopa hahmottaa jonkinlaista nuottiviivastoa, vaikka sarjakuvan nuotteja ei ole yleensä sijoitettu millekään viivastolle. Nuotteja ei sarjakuvassa siis voi lukea, vaan ne ovat pelkkiä symboleja. Kun Ornette lopulta löytää soittajat, kuvataan soittimien ääntä jo edellä mainitsemani vauhtiviivojen ja äänen ilmaisun tyyllisellä sekoittamisella. (Kallio & Pirinen 1999, 14–19; Kuva 11.)

Ääniefektejä käytetään Ornette Birks Makkosessa myös muun kuin musiikin ilmaisemiseen. Tarinassa, jossa Ornette päättää nauttia musiikista kotonaan, hän laittaa levyn soimaan. Yläkerran naapuri ei kuitenkaan musiikista pidä, vaan esittää rytmikkään vastalauseensa katon läpi: KOP! KOP! KOPOTI! KOP! POK! POK! POK! Sarjakuvan ruuduissa ilmaistaan yhtäaikaaisesti sekä yläkerran

Kuva 11. Autio saari. Kallio & Pirinen 1999, 16–17.



koputtelua, että kaiuttimista tulvivaa, ilmeisen kovaaäänistä musiikkia. Tarina kulminoituu siihen, ettei Ornette ota kuuleviin korviinsaakaan naapurin vastalauseita, vaan toteaa: ”Vaihdetaan soittimeen levy, jota naapurin rytmittely ei häiritse!” Levyn vaihduttua naapurin koputtelu rytmittyy avantgardistiseen musiikkiin, ja Ornette voi jatkaa musiikista nauttimista ilman häiriötekijöitä. (Kallio & Pirinen 2001, ei sivunumeroa.)

Musiikin muodon imitointi niin sarjakuvassa kuin kirjallisuudessa on hyvin tulkinnanvaraista. Koska tässä kategoriassa on ehkä vahvimmin mukana viittausten ”ikään kuin” -luonne (Rajewsky 2002, 88), on paljolti lukijan omasta tiedosta ja tulkinnasta kiinni, imitoiko jokin kuva tai teksti musiikin muotoa ja herättääkö se lukijassa mielikuvan ja tunteen musiikista. Tämä vaatii myös tekstin tuottajalta musiikin tuntemusta, mielikuvitusta ja kenties uusia tapoja käyttää mediansa ilmaisukeinoja. Musiikin muodon imitoinnille on sarjakuvassa enemmän keinoja kuin verbaalisessa kirjallisuudessa. Sarjakuvassa äänen kuvaaminen on konventionalisoitunut, eivätkä onomatopoeettiset ilmaisut samalla tavalla hajota tekstin rakennetta kuin kirjallisuudessa voi käydä. Musiikin imitointi sarjakuvassa ei siis ole niin radikaalia kuin musiikin imitointi kirjallisuudessa.

5. Johtopäätökset

5.1 Intermediaalisuuden funktiot

Kuten analyysini osoittaa, Ornette Birks Makkonen on täynnä erilaisia intermediaalisia viittauksia. Werner Wolfin intermediaalisten viittausten kategorioista jokainen esiintyy sarjakuvassa useaan otteeseen. Kuten Wolf ja Rajewsky molemmat intermediaalisten viittausten eri kategorioista toteavat, ne eivät sulje toisiaan pois. Usean kategorian viittaukset voivat esiintyä samassa tekstissä. (Wolf 2015, 467; Rajewsky 2002, 53.) Intermediaaliset viittaukset ikään kuin pinoutuvat toistensa päälle. Alimpana on aina tekstin sisäinen tematisointi, jota implisiittinen imitointi vaatii todentukseen. Tematisointi myös rakentaa viittausten merkityksellisyyttä. Sarjakuvassa, jonka aiheena on musiikki, mielikuvien herättäminen musiikista intermediaalisin viittauksin on perusteltua ja merkityksellistä koko sarjakuvan kannalta.

Vaikka Wolfin typologia koskee kirjallisuutta, sopi se hyvin myös sarjakuvan analyysivälineeksi – kuten Daniel Steinkin (2015, 421) on todennut. Itse asiassa kategorioiden määrittäminen ja löytäminen sarjakuvasta oli suhteellisen mutkatonta. Ajattelen tämän kertovan ennen kaikkea siitä, että sarjakuva sopii ominaisuuksiltaan ainakin musiikin ilmentämiseen hyvin. Kuten jo aiemminkin totesin, musiikin jäljittely ei riko sarjakuvaa, koska äänen ilmentäminen sekä visuaalisesti että verbaalisesti on sille mediana tyypillistä. Musiikkiin viittaavat keinot ovat konventionalisoituneet ainakin sarjakuvia lukevien silmissä. Tämä kuitenkin edellyttää, että lukija tunnistaa nämä keinot ja tietää, mitä niillä jäljitellään.

Analyysissani löysin intermediaalisille viittauksille useita funktioita. Ensiksikin musiikilliset viittaukset rakentavat sarjakuvalle tulkintakehystä, joka ohjaa lukijaa tietynlaiseen lukemiseen. Tulkintakehyksen avulla hän pystyy liittämään sarjakuvan tapahtumat nimenomaan musiikilliseen kulttuuriympäristöön. Etenkin musiikin vaikutusta ja muotoa imitoivat viittaukset luovat sarjakuvaan myös vahvan mielikuvan musiikista – ei pelkästään ideana vaan myös konkreettisemmin soivana mielikuvana. Musiikilliset viittaukset saavat musiikkiin perehtyneen ja siitä kiinnostuneen lukijan parhaimmillaan samastumaan sarjakuvan tapahtumiin, siinä esitettyihin mielipiteisiin ja sen henkilöhahmoihin. Sarjakuva pyrkii kuvaamaan sekä musiikin henkisiä että fyysisiä vaikutuksia peilaten niitä sarjakuvantekijöiden omiin kokemuksiin.

Viittaukset luovat sarjakuvan tekijöistä ja hahmoista kuvan jonkinlaisina aiheen asiantuntijoina, jotka sarjakuvan kautta myös suosittelevat mielestään suosittelun arvoista musiikkia. Ornette Birks Makkosta voi siis pitää jonkinlaisena musiikin kirjallisena suosittelu- tai vaikutinjärjestelmänä. Sarjakuva maalaa kuvan tietynlaisesta musiikkientusiastista, joka kuuntelee jazzia ja intoilee kunnan rock'n'rollista. Lopulta musiikilliset viittaukset liittyvät kiinteästi myös OBM:n huumoriin. Tarinat rokkareista ja musiikin maailmaan liittyvistä tapahtumista ovat sarjakuvassa usein värityneet humoristisesti. Ornette Birks Makkosen huumori ei ole äänekkästä ja ilmeistä, vaan ennemminkin vähäeleistä ja lakonista. Se vaatii tietyn mielenlaadun lisäksi musiikillista tietämystä upotakseen kohteeseensa.

5.2 Lukijan mieli ja mielihyvä

Sarjakuvaa luvussa 1.1 määrittellessäni esiin tuli lukijan vahva rooli sarjakuvan tulkinnassa. Koska sarjakuva koostuu isolta osalta aukoista, se jättää lopullisen tarinan kokoamisen lukijalle itselleen. Tämän voi katsoa myös olevan osa sarjakuvan viehätystä. Lukija saa ja hänen on myös pakko käyttää mielikuvitustaan. Hän luo sarjakuvan yhdessä tekijän kanssa. (McCloud 1994, 68–69.) Tämän takia sarjakuva on näkymätöntä taidetta, kuten Scott McCloud sitä nimittää. Sarjakuva näyttää vain sen verran, että lukija pystyy itse täydentämään vihjeiden perusteella tarinan.

Juha Herkmanin mukaan sarjakuvat ovat ”tuotettavia tekstejä, joista eriytyneet yleisöt etsivät ja löytävät nautintonsa”. Tällä hän viittaa siihen, että sarjakuvat ”kutsuvat lukijoita osallistumaan omakohtaisesti merkitysten tuottamiseen ja kierrättämiseen”. Tämä puolestaan johtaa mielihyvään, jota nykyajan sirpaleiset yleisösegmentit voivat löytää erilaisista, omia kiinnostuksen kohteitaan vastaavista sarjakuvista. (Herkman 1998, 176–177.)

Ornette Birks Makkosen tulkitsemisessa ja ymmärtämisessä lukijan täytyy pystyä paljon syvempään tulkitsemisprosessiin kuin pelkkään ruutujen välien täydentämiseen. Läpi analyysini olen puhunut informoidusta, tietävästä lukijasta. Tällä tarkoitan lukijaa, jolla on jo tietopohjaa sarjakuvan aihealueesta eli tässä tapauksessa Ornette Birks Makkosessa käsitellystä musiikista. Tämän tietopohjan avulla hän pystyy esimerkiksi ymmärtämään sarjakuvan intertekstuaaliset viittaukset. Juuri tämä lukija on avainasemassa mietittäessä sarjakuvan intermediaalisuutta ja sen funktiota. Ornette Birks Makkosta ei ole luotu kenelle tahansa, vaan se olettaa itselleen ihannelukijan, tietyn subjektiposition, johon se toivoo lukijan sijoittavan itsensä ja josta käsin lukija sarjakuvaa tulkitsee. Jos lukija ei pysty sijoittumaan tuohon subjektipositioon, jää Ornette Birks Makkosen ja hänen välille

ikään kuin kuilu. Koko tämän sijoittumisen prosessin taustalla on Karin Kukkonen määrittelemä populaarikulttuurinen muisti, jonka tarjoama konteksti vaikuttaa niin musiikin kuin sarjakuvan konventioiden ja kuvastojen tunnistamiseen OBM:n intermediaalisissa viittauksissa.

Ornette Birks Makkosta voi kyllä lukea, vaikka ei tuntisikaan sen aihepiiriä. Sarjakuvan ytimen saavuttamiseksi tärkeää on kuitenkin musiikin tunteminen ja näin myös OBM:n intermediaalisten viittausten ymmärtäminen. Kuten luvussa 2.3 kerroin, Peter Coogan (2012, 205) luonnehti supersankarisarjakuville tyypillisiä genreviittauksia intertekstuaalisiksi viittauksiksi, jotka ovat kuin lukijoille suunnattuja sisäpiirin vitsejä. Samaa ilmaisua voi mielestäni käyttää myös Ornette Birks Makkosen intermediaalisista viittauksista. Ne voi ymmärtää vain tiettyyn joukkoon kuuluva lukija. Kuten jo analyysini luvussa 4.1.1 tekstin sisäisen tematisoinnin kohdalla totesin, tematisoinnin tulkitseminen ja esimerkiksi tuttujen hahmojen tunnistaminen tuo lukijalle mielihyvää. Samaa koskee koko Ornette Birks Makkosen musiikillista ulottuvuutta.

Toisaalta sarjakuvan intermediaalisten viittausten pinnallinen pohtiminen ei paljasta vielä varsinaisesti mitään maailmoja mullistavaa. Merkityksellistä näissä viittauksissa on niiden kontekstisidonnaisuus ja ne merkitysmaailmat, joihin lukijat ne kytkevät sarjakuvan ulkopuolisessa maailmassa. (Herkman 1998, 198.) Lukijan kokema mielihyvä siis tuskin liittyy pelkästään tuttujen hahmojen tunnistamiseen tai lempikappaleen bongaamiseen, vaan siihen, mihin nämä tunnistettavat ja mahdollisesti samastavat elementit hänen mielessään ja elämässään liittyvät. Herkman nostaa esiin kulttuurisen kontekstin, jossa tekstejä luetaan, tehdään ja levitetään. Tätä tekstin ja sosiaalisten ehtojen vuorovaikutusta hän nimittää John Fiskeä, Tony Bennettiä ja Janet Woollacottia lainaten yleiseksi intertekstuaalisuudeksi. Tällaista intertekstuaalisuutta ei voi liittää mihinkään tiettyyn lähdetekstiin, vaan sen lähde on ympäröivä maailma. Se luo tekstille kehyksen, jossa kaikki tulkinta tapahtuu. (mt. 180, 199–200.)

Intertekstuaalisuus-käsitettä esitellessäni puhuin Julia Kristevan määrittelemästä intertekstuaalisuudesta, jonka mukaan tekstit ovat intertekstuaalisessa suhteessa kaikkiin ennen niitä olleisiin ja samanaikaisesti niiden kanssa oleviin teksteihin. Kuvailin tätä intertekstuaalisuuden määritelmää filosofiseksi ja ontologiseksi. Jossain määrin ajattelen kuitenkin Kristevan osaksi viittaavan edellä avaamaani yleiseen intertekstuaalisuuteen. Intermediaaliset viittaukset liittävät musiikin osaksi Ornette Birks Makkosen maailmaa. Lukemistapahtumassa lukija liittää tämän kaiken omaan maailmaansa, jossa intertekstuaalisuus voi muotoutua huomattavasti arvaamattomammin ja omakohtaisemmin kuin pelkässä sarjakuvan rajatussa maailmassa. Kyse on siis myös jokaisen lukijan

omista, intertekstuaalisesti muodostuvista merkityksistä, jotka kumpuavat lukijaa ympäröivistä kulttuurisista konteksteista. Koska nämä merkitykset liittyvät vahvasti omakohtaisuuteen, on niitä vaikea eritellä. Ne kuitenkin mahdollistavat sen, että lukija muodostaa suhteen luettavaan sarjakuvaan ja ennen kaikkea saa tästä suhteesta mielihyvää, joka saa lukijan jatkamaan sarjakuvan lukemista.

Läpi analyysini pohdin, onko liian radikaalia todeta, että Ornette Birks Makkonen on sarjakuva joka soi. Soimisella en siis viittaa tietenkään siihen, että itse materiaallinen sarjakuva tuottaisi ääntä, vaan sen herättämiin mielikuviin lukijoiden mielessä. Sattumalta törmäsin kuitenkin haastatteluun, joka osaltaan vahvisti kuvaani OBM:sta soivana sarjakuvana. Haastattelussa nuori sarjakuvantekijä Juho Maurinen kertoi menneensä eräällä klubilla kehumaan dj:tä:

”Sanoin, että hänen soittamastaan musiikista tulee mieleen lempisarjakuvani Ornette Birks Makkonen. Kysyin DJ:ltä, tietääkö hän kyseisen sarjakuvan. Dj vastasi olevansa sen käsikirjoittaja Pauli Kallio.” (Sarkiola 2017, internetlähde, haettu: 12.1.2017.)

Lainaus on tietenkin peräisin vain yhdeltä sarjakuvan lukijalta, mutta se kuitenkin jossain määrin vahvistaa tuntemukseni. Ainakin joidenkin mielessä Ornette Birks Makkonen todella soi.

5.3 Entä se musiikillistaminen?

Luvussa 2.2.4 esittelemäni fiktion musiikillistaminen vaikuttaa lyhyesti määriteltynä jossain määrin selvältä asialta. Jos musiikki osallistuu tekstin merkitykseen määräävällä tavalla, on kyse musiikillistetusta tekstistä. Werner Wolf kuitenkin huomauttaa käsitteen problemaattisuudesta. Hän tavallaan kyseenalaistaa koko musiikillistetun fiktion olemassaolon tai ainakin sen tunnistettavuuden. Tekstiä on hänen mukaansa vaikea aukottomasti perustella musiikillistetuksi. Tämä puolestaan johtuu siitä, että tekstin musiikillisuus ei ole olemassa itsessään, vaan se syntyy lukijan mielessä ja vaatii näin ollen lukijan tulkintaa ja mielikuvia. (Wolf 1999, 72.)

Lyhyen määritelmän valossa on mielestäni selvää, että ainakin osa Ornette Birks Makkosesta on musiikillistettua. Vaikean todennettavuuden takia Wolf kuitenkin tarjoaa listan kriteereistä ja todisteista, joiden avulla varmistaa, onko kyse tosiaan musiikillistetusta fiktioista. Alustavat kolme kriteeriä, joiden täyttyminen viittaa jo jonkin asteiseen musiikillistamisen tavoitteluun, paljastavat kuitenkin käsitteen monimutkaisuuden. Ensinnäkin tekstin pitää asettaa etualalle kielen akustinen ulottuvuus kuten sävelkorkeus tai äänenväri. Toiseksi tekstissä pitää olla itseensä viittaavuutta

rakenteellisen toiston tai kaavamaisuuden muodossa, jotka siis jäljittelevät musiikin malleja. Kolmanneksi tekstissä pitää esiintyä jonkinlaista erkaantumista perinteisestä tarinallisuuden yhtenäisyydestä, kieliopillisesta yhteneväisyydestä tai tarinan todentuntuisuudesta musiikin vaikutuksesta. (Wolf 1999, 75.)

OBM ei onnistu täyttämään näistä kriteereistä vakuuttavasti kuin ensimmäisen. Sarjakuvan onomatopoeettiset ilmaisut ja ääniefektit ovat mielestäni juuri tätä akustisuuden asettamista merkityksen edelle. Mitään varsinaista rakenteellista toistoa tai tarinallisuuden hylkäämistä OBM:ssa ei varsinaisesti ole. Vaikka OBM:n tarinat eivät aina noudattele ulkoisen maailman lainalaisuuksia, ne kuitenkin näyttäytyvät realistisina sarjakuvan omassa maailmassa.

Vaikka totesin luvussa 2.2.4 fiktion musiikillistamisen soveltuvan myös sarjakuvan analysointiin ainakin sen määritelmää hieman muokaten, huomasin analyysini aikana käsitteen jäykkyyden. Sarjakuvan on helppo täyttää musiikillistamisen laaja määritelmä, mutta Wolf on jossain määrin ajatellut sitä niin tarkasti kirjallisuutta ja sen genrejä koskevana, että kriteerien mennessä yhä tarkemmiksi, sen soveltaminen sarjakuvaan vaatisi ainakin osaksi uusien kriteerien laatimista.

Ajattelen Ornette Birks Makkosen intermediaalisuuden kuitenkin rinnastuvan fiktion musiikillistamiseen sarjakuvan rajoissa. Gabriel Rippl ja Lukas Etter toteavat, että sarjakuvassa muun median kuten musiikin imitointi voi toimia ekphrasiksen tai musiikillistamisen tapaan. Esimerkkinä tästä he esittävät 44 ruutua Jason Lutesin sarjakuvasta *Berlin: City of Smoke* (2008). Ruuduissa kuvataan jazz-klarinetistin soittoa tauotetun toiminnan keinoin. Käytännössä soiton kuvaamisessa käytetään hyväksi ruutuväliä, joka mahdollistaa kuvakokojen ja -kulmien vaihtelun ja soiton eräänlaisen katkeamattomuuden – ilman että mitään ääntä kuuluu. (Rippl & Etter 2013, 199.) Samanlaista musiikin kuvaamista pysäytetyin kuvin, liikkein ja ilmein käytetään myös Ornette Birks Makkosessa sekä myös muissa musiikin soittamista kuvaavissa sarjakuvissa. Kuvasarja ei ole sarjakuvalle erikoinen.

Vaikka Ornette Birks Makkonen ei ole musiikillistettu sarjakuva, on se paikoitellen niin lähellä musiikillistamista kuin sarjakuva voi olla. Jossain määrin sarjakuvan musiikillistaminen tuo lukijaa jopa lähemmäs musiikkia kuin kirjallisuuden musiikillistaminen. Tämä johtuu mielestäni sarjakuvan tehokkaasta ja konventionalisoituneesta äänen kuvaamiskeinojen valikoimasta. Lainasin luvussa 1.1 sarjakuvatutkija Jared Gardneria, joka on todennut sarjakuvan olevan yksi tehottomimmista narratiivisista muodoista. Hän viittaa tällä siihen, että sarjakuvan tulkitseminen nojaa vähintään yhtä

paljon lukijaan kuin sarjakuvan tekijään. Ymmärrän Gardnerin näkökannan, mutta olen hänen kanssaan eri mieltä. Mielestäni Ornette Birks Makkosen ilmaisuvoima paitsi perinteisenä sarjakuvana myös intermediaalisena sarjakuvana näyttää, että sarjakuva on ilmaisuvoimaltaan itse asiassa lähes elokuvan luokkaa. Se pystyy kertomaan lukijalle yhdellä silmäyksellä paljon enemmän kuin pinnalta näyttää. Se, että tämä vaatii lukijan tulkintaa, ei vähennä sarjakuvan tehoa, vaan itse asiassa lisää sitä. Olisi suorastaan lukijan aliarvioimista ennakoida, ettei hän pysty ulottamaan tulkintaansa sarjakuvan näennäisten merkitysten ulkopuolelle. Onhan lukijalla käytössään sarjakuvan lisäksi koko kulttuurinen konteksti.

6. Lopuksi

6.1 Mitä tutkimukseni kertoo sarjakuvasta?

Juha Herkman argumentoi sarjakuvayleisöjen eriytymisestä. Hänen mukaansa sarjakuvat on selvästi suunnattu erilaisille yleisöille: lapsille, aikuisille, osakulttuureille, harrastajapiireille. (Herkman 1998, 160.) Tutkimukseni tulokset puhuvat samasta asiasta. Ornette Birks Makkosen voi olettaa olevan suunnattu tietylle lukijakunnalle ja sen voi myös olettaa vetoavan tiettyyn lukijakuntaan. Eri asia onkin kohtaavatko nämä oletukset toisensa. On kuitenkin selvää, ettei sarjakuvien yleisö ole homogeeninen edes tiettyjen, marginaalisempien segmenttien osalta. Teksti ei koskaan ole avoin vain yhdenlaiselle tulkinnalle (Herkman 1998, 156). Tästä johtuen tutkimukseni nostaa esiin vain yhdenlaisen luennan Ornette Birks Makkosesta. Tutkimukseni ulkopuolelle jää lukematon määrä toisenlaisia tulkintoja.

Tutkimukseni alussa minulla oli kunnianhimoinen tavoite osallistua työlläni keskusteluun sarjakuvan kulttuurisesta asemasta. Olen edelleen vankasti sitä mieltä, että sarjakuvaa ei ole tarpeen pelkistää kirjallisuuden genreksi tai muodoksi, vaan se on oma mediamuotonsa. Tätä perustelee mielestäni edelleen se, miten helposti Ornette Birks Makkonen pystyy luomaan mielikuvia musiikista poikkeamatta sarjakuvan konventioista tai hajottamatta sen narratiivia. Sarjakuvan voi siis ajatella sijoittuvan jossain määrin lähemmäs esimerkiksi musiikkia kuin kirjallisuuden. Sen keinot kuvata asioita ovat joustavia sen hybridisen, multimodaalisen muodon takia. Sarjakuvassa ääni tulee lähemmäs lukijaa, vaikka kuva ei ääntele. Sarjakuvassa liike on itsestään selvää, vaikka kuvissa ei varsinaisesti liiku mikään. Sarjakuva pystyy kuvaamaan aikaa samoin keinoin hyvin eri tavalla. Ruutujen ja sivujen väleissä voi kulua aikaa sekunneista jopa vuosisatoihin.

Sarjakuva myös kiinnittää lukijansa eri tavalla kuin kirjallisuus. Sarjakuvan ympärille rakentunut kulttuuri on selvästi osa populaarikulttuuria, siinä missä kirjallisuus on ennemminkin joidenkin määritelmien mukaan korkeakulttuuria tai ainakin jotain muuta kuin populaarikulttuuria. Myös populaarimusiikki liittyy kulttuurisesti populaarikulttuuriin. Ominaista sekä sarjakuville että populaarimusiikille on niiden kuluttajien uskollisuus. Monille sarjakuvat ja musiikki ovat identiteetin rakennusaine ja ilmaisuväline. Niiden kuluttaminen ei ole pelkkää kuluttamista, vaan itsensä rakentamista ja itsestään kertomista. Ihmisen sarjakuva- ja musiikkimaku voi olla jopa niin määrittävää, että hän hakeutuu samankaltaisen maun omaavien ihmisten joukkoon. Sekä populaarimusiikki että sarjakuva vetävät puoleensa myös faniutta, jota voinee ajatella aktiivisen

kuluttamisen äärimmäiseksi muodoksi. Sekä sarjakuviin että tiettyihin populaarimusiikin lajeihin liittyy myös selkeä alakulttuuri- tai vastakulttuuriluonne, joka erottaa niiden kuluttajat ja myös tekijät ainakin jossain määrin valtavirrasta. Lisäksi sekä sarjakuvien että musiikin kuluttajuus ja tekijäisyys ovat päällekkäisiä, ja usein tekijät ovat myös faneja. Ehkä juuri tämä kulttuurinen samankaltaisuus tekee musiikin ja sarjakuvan suhteesta osaksi niin luonnollisen.

Tietenkin myös kirjallisuus osallistuu lukijoidensa identiteetin määrittelyyn ja ilmaisuun, mutta vaikka kirjallisuudella on uskollisia kuluttajia, ei se kerää ympärilleen samanlaista yhteisöllistä fanikulttuuria kuin sarjakuva. Kirjallisuustapahtumat ovat suuren yleisön pistäytymispaikkoja, siinä missä sarjakuvafestivaalit keräävät huomattavasti pienempiä, mutta innokkaampia yleisöjä. Myös sarjakuvien kulutus eroaa samalla tavalla kirjallisuuden kulutuksesta. Vaikka kirjallisuudellakin eittämättä on intohimoisia kuluttajia ja tietyt genret, kuten fantasia- ja science fiction -kirjallisuus, voivat kerätä ympärilleen sarjakuviin verrattavaa intomielisyyttä, ei suurin osa kirjallisuuden kuluttajista määrittele itseään kirjallisuusfaneiksi. Sarjakuvien kuluttajien keskuudessa varsinaisten harrastajien määrä on suhteessa suurempi. Sinällään mielenkiintoista on, että sarjakuva on joskus niputettu samaan kirjallisuuden alalajiin, niin sanottuun parakirjallisuuteen, mihin luetaan usein myös fantasia- ja science fiction -kirjallisuus. Innokkaiden kuluttajien lisäksi jotain muutakin yhteistä näillä siis on sarjakuvan kanssa.

Keskustelu sarjakuvan kulttuurisesta asemasta paljastaa itse asiassa paljon itse keskustelijoiden ennakko-oletuksista. Sarjakuvaan viitataan mediana, taiteena, populaarikulttuurina, ilmaisumuotona ja kirjallisuutena. Keskustelu vaikuttaa kiteytyvän hyvin yksinkertaiseen kysymykseen siitä, onko sarjakuva korkeaa vai matalaa kulttuuria. Ottaen huomioon, että korkean ja matalan kulttuurin välisen rajan piti olla hämärtyvässä, vaikuttaa tämä keskustelu suorastaan ummehtuneelta. Eikö sarjakuva voi olla sekä taidetta että populaarikulttuuria?

Jos ajatellaan sarjakuvaa omana mediamuotonaan, joka luonnollisesti jakautuu eri genreihin ja tyyliuuntiin, voi siitä mielestäni hyvinkin puhua sekä taiteena että populaarikulttuurina. Jo tällä hetkellä osasta sarjakuvaa puhutaan nimenomaan taidesarjakuvana, osa on selkeästi suunnattu populaarikulttuurin markkinoille. Taiteen tai kirjallisuuden nimikkeen tavoittelemisen sarjakuvalla muistuttaa intermediaalisuuden historiaa käsittelevässä luvussa avaamaani paragonea eli renessanssin aikana voimissaan ollutta vertailua tai kilpailua eri taiteiden välillä. Eri taiteiden – pääosin kuvataiteen ja runouden – kannattajat pyrkivät kohottamaan oman taiteenlajinsa muiden yli. Tavallaan on huvittavaa, että osa nykyajansarjakuvatutkijoista on sortunut samaan. He pyrkivät

kohottamaan sarjakuvan arvostusta niputtamalla sen yhteen jostain näkökulmasta katsoen arvostetumman mediamuodon tai taiteenlajin kanssa. Tietenkin he tällä tavalla pyrkivät kohottamaan myös oman tutkimuksensa arvostusta.

Sen sijaan, että jokaisessa tutkimuksessa pitäisi ottaa yhä uudelleen kantaa siihen, onko sarjakuva muna vai kana, media vai taide vai kirjallisuutta, voisi sarjakuvatutkimus hieman nostaa omaa häntäänsä ja tiedostaa tutkimansa mediamuodon ainutlaatuisuuden ja arvokkuuden sellaisena kuin se on. Jos korkean ja matalan raja-aita halutaan pyyhkiä pois, on siitä päästettävä irti kokonaan. Tämä onnistuu helposti lopettamalla keskustelun siitä, missä tuo raja menee ja kuka sen parempana pidetyllä puolella ansaitsee olla (kumpi puolista se sitten onkaan). Sarjakuva on populaarikulttuuria. Sarjakuva on taidetta. Sarjakuva on kuvaa ja sanaa. Sarjakuva liikuttaa massoja ja toimii keskustelun avaajana. Matalan julkaisukynnyksen ja internetin ansioista se antaa äänen kenelle tahansa, joka äänen haluaa ottaa. Sarjakuvalla on oma historiansa, omat tekijänsä, oma tutkimuksensa ja oma muotonsa. Se on joustava, liikkuva, monimuotoinen, multimodaalinen, intertekstuaalinen, intermediaalinen ja jossain määrin myös ajaton. Aukkoisuudestaan huolimatta se on ilmaisumuotona häkellyttävän tehokas aliarvioimatta lukijoitaan. Sarjakuva on sarjakuvaa.

6.2 Tästä eteenpäin

Kuten olen jo aiemmin tässä tutkielmassa todennut, sarjakuvan intermediaalisuus muun kuin sen hybridisen muodon teoretisoinnin suhteen on alituttu aihe. Tämä on sinällään harmi, koska oman tutkimukseni mittaan huomasi, miten paljon sarjakuvan ominaisuuksista ja sisällöistä intermediaalisuuden analysointi voi kertoa. Esimerkiksi musiikin ja sarjakuvan välillä on paljonkin intermediaalisuutta. Itse asiassa uskaltaisin väittää, että intermediaalisuus on yksi sarjakuvaa määrittävistä piirteistä. Sarjakuvat lainaavat jatkuvasti muista mediamuodoista ja osallistuvat kulttuurin kontekstissa käytävään keskusteluun. Sarjakuva myös jatkuvasti lainaa aiheitaan ja sisältöjään muille mediamuodoille. Sarjakuva siis ikään kuin seisoo intermediaalisten virtojen risteyksessä, jossa tapahtuva liike ei voi olla vaikuttamatta itse mediamuotoon.

Esimerkkejä pelkästä sarjakuvan ja musiikin välisestä intermediaalisuudesta on lukuisia. Jopa suomalaisella sarjakuvakentällä on julkaistu useita musiikkiaiheisia sarjakuvia, jotka käyttävät oletettavasti samankaltaisia ja ehkä eriäviäkin intermediaalisia keinoja musiikin kuvauksissaan (ks. esim. Nuutinen 2016, Ahonen & Alare 2013). Tätä tutkielmaa työstäessäni tamperelainen Tre Funk III julkaisi levyn *Planeetta Funk*, jonka yhteydessä julkaistiin myös sarjakuvataiteilija Emmi

Niemisen (2016) piirtämä samanniminen sarjakuvateos, joka kuvaa albumin teemaa. The 69 Eyes -yhtyeen laulaja Jyrki69 puolestaan on vuonna 2006 julkaissut teoksen *Zombie Love – Vampires, Ghosts and The 69 Eyes* (Linnankivi 2006), joka sisältää sarjakuvia. Saman tyyppisiä sarjakuvataiteilijoiden ja muusikoiden yhteistyön tuloksia on julkaistu myös ulkomailla (ks. esim. Way et al. 2013). Käydessäni vastikään eräässä tamperelaisessa levykaupassa löysin hyllystä *Music of DC Comics Vol. 2* -kokoelmalevyn, joka sisälsi DC Comicsin musiikkia. Kyseinen musiikki on soinut kustannusyhtiön sarjakuvista tehdyissä televisiosarjoissa, radio-ohjelmissa, peleissä ja elokuvissa. Levy on julkaisusarjan toinen osa, eli ilmeisesti sarjakuvamusiikille on kysyntää.

Musiikki on ollut toistuva sarjakuvien aihe jo viimeistään 1960-70-lukujen underground-sarjakuvan myötä, joten akateemisen katseen suuntaaminen näiden kahden kulttuurin ja median niveltymiin, yhteistyöhön ja kulttuuriseen vaihtoon olisi mielestäni perusteltua. Kuten edellä esittelemäni esimerkit erilaisista musiikkisarjakuvista, musiikillisista sarjakuvista ja sarjakuvista jossain määrin ammennetusta musiikista näyttävät, tutkimuskohteet ovat moninaisia. Vaikka itse keskityin intermediaalisiin viittauksiin sisällössä, on sarjakuvan intermediaalisuudessa ilmeisimmän kuvan ja sanan liiton lisäksi myös muita puolia. Sarjakuvassa esiintyy paljon mediavaihtoa. Sarjakuvista tehdään elokuva- ja televisioadaptaatiota ja toisinaan elokuvista ja kirjallisuudesta sarjakuva-adaptaatioita. Mielenkiintoisin tapaus, johon itse olen törmännyt, on ollut sarjakuva-adaptaatio, joka on tehty elokuvasta, joka puolestaan on tehty sarjakuvan pohjalta.

Sarjakuvamaailman intermediaalisuutta olisi kiinnostava tarkastella myös luvussa 2.2.2 avaamani intermediaalisen kulttuurin ja ympäristön näkökulmasta. Miten intermediaalinen kulttuuri näkyy sarjakuvakaupoissa, -keskuksissa ja -festivaaleilla? Lisäksi sarjakuvan analysoiminen mediayhdistelmänä tarjoaa enemmän mahdollisuuksia kuin ensinäkemältä voisi ajatella. Kiinnostavaa voisi olla tarkastella epäkonventionaalisempia sarjakuvan muotoja, kuten tyyliä, jossa on hyödynnetty kollaasitekniikkaa tai fotorealistisuutta. Intermediaalisuuden analysoiminen sarjakuvan suhteen voi valottaa sekä sarjakuvakulttuurin että itse sarjakuvan rakentumista, ja näiden molempien suhdetta muihin kulttuureihin ja mediaan. Tämä toisi kaivattua lisää sarjakuvatutkimuksen kentällä käytyyn keskusteluun ja vankistaisi osaltaan sarjakuvatutkimuksen perusteita.

Lähteet

Painetut lähteet

Ahonen, JP & Alare, KP (2013) *Perkeros*. WSOY: Helsinki.

Arffman, Päivi (2004) “Comics go underground!” *Underground-sarjakuva vastakulttuurina vuosien 1967-1974 Yhdysvalloissa*. Turun yliopisto, kulttuurihistoria: Turku.

Attardo, Salvatore (2014) *Encyclopedia of Humor Studies*. Sage Publications: Thousand Oaks.

Baetens, Jan & Frey, Hugo (2015) *The Graphic Novel. An Introduction*. Cambridge University Press: New York.

Barthes, Roland (1993) *Tekijän kuolema tekstin syntymä*. Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorel. Vastapaino: Tampere.

Beaty, Bart (2007) *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. University of Toronto Press: Toronto/Buffalo/Lontoo.

Chute, Hillary (2008) *Comics as Literature? Reading Graphic Narrative*. PMLA. 123:2. 452-465.

Coogan, Peter (2012) *Genre. Reconstructing the Superhero in All-Star Superman*. Teoksessa Matthew J. Smith & Randy Duncan (toim.) *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. Routledge: New York. 203–220.

Fornäs, Johan, Becker, Karin, Bjurström, Erling & Ganetz, Hillevi (2007) *Consuming Media. Communication, Shopping and Everyday Life*. Berg: Oxford/New York.

Groensteen, Thierry (2009) *Why Are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?* Teoksessa Kent Worcester & Jeet Heer (toim.) *A Comics Studies Reader*. University Press of Mississippi: Jackson. 3–11.

- Harvey, Robert C. (2009) *How Comics Came to Be: Through the Juncture of Word and Image from Magazine Gag Cartoons to Newspaper Strips, Tools for Critical Appreciation plus Rare Seldom Witnessed Historical Facts*. Teoksessa Kent Worcester & Jeet Heer (toim.) *A Comics Studies Reader*. University Press of Mississippi: Jackson. 25–45.
- Hatfield, Charles (2005) *Alternative Comics: An Emerging Literature*. University Press of Mississippi: Jackson.
- Heffernan, James A. W. (2015) *Ekphrasis: Theory*. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter: Berliini/Boston. 35–49.
- Herkman, Juha (1998) *Sarjakuvan kieli ja mieli*. Vastapaino: Tampere.
- Herkman, Juha (2012) *Introduction: Intermediality as a Theory and Methodology*. Teoksessa Juha Herkman, Taisto Hujanen & Paavo Oinonen (toim.) *Intermediality and Media Change*. Tampere University Press: Tampere. 10–27.
- Jenkins, Henry (2012) *Introduction: Should We Discipline the Reading of Comics?* Teoksessa Matthew J. Smith & Randy Duncan (toim.) *Critical Approaches to Comics*. New York: Routledge. 1–14.
- Jokinen, Heikki (2013) *Suomi tunnusti sarjakuvan*. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaislouma, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi (toim.) *Suomen nykykirjallisuus 1. Lajeja, poetiikkaa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura: Helsinki. 317–325.
- Kristeva, Julia (1986a) *Word, Dialogue and Novel*. Teoksessa Toril Moi (toim.) *The Kristeva Reader*. Basil Blackwell: Oxford. 35–61.
- Kristeva, Julia (1986b) *Revolution in Poetic Language*. Teoksessa Toril Moi (toim.) *The Kristeva Reader*. Basil Blackwell: Oxford. 90–136.
- Kukkonen, Karin (2008) *Popular Cultural Memory. Comics, Communities and Context Knowledge*. *Nordicom Review*. 29:2. 261–273.

- Kukkonen, Karin (2013) *Contemporary Comic Storytelling*. University of Nebraska Press: Lincoln.
- Kukkonen Karin (2014) *Studying Comics and Graphic Novels*. Wiley-Blackwell: Malden.
- Lehtonen, Mikko (1999) *Ei kenenkään maalla – teesejä intermediaalisuudesta*. Tiedotustutkimus 22:2. 4–21.
- Lehtonen Mikko (2012) *Media: One or Many?* Teoksessa Juha Herkman, Taisto Hujanen & Paavo Oinonen (toim.) *Intermediality and Media Change*. Tampere University Press: Tampere. 31–44.
- Linnankivi, Jyrki (2006) *Zombie Love – Vampires, Ghosts and The 69 Eyes*. Deggael Communications: Porvoo.
- Lopes, Paul (2009) *Demanding Respect: The Evolution of the American Comic Book*. Temple University Press: Philadelphia.
- Merino, Ana (2012) *Intertextuality. Superrealist Intertextualities in Max's Bardín*. Teoksessa Matthew J. Smith & Randy Duncan (toim.) *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. Routledge: New York. 252–264.
- McCloud, Scott (1994) *Sarjakuva – näkymätön taide*. Suom. Jukka Heiskanen. The Good Fellows: Helsinki.
- Miodrag, Hanna (2013) *Comics and Language*. University Press of Mississippi: Jackson.
- Mustonen, Onni (2016) *Yks tyyppi nimeltä Ville*. Sarjainfo. 2016:1. Suomen Sarjakuvaseura: Helsinki. 12–19.
- Nieminen, Emmi & Tre Funk III (2016) *Planeetta Funk*. Kumiorava/Monsp Records: Kangasala/Helsinki.
- Nuutinen, Christer (2016) *Dolbyland*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

- Rajewsky, Irina O. (2005) *Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *Intermédialités* 2005:6. 43–64.
- Rasila, Tanja (1996) *Avainsana, mysteerio, täyskäännös*. Teoksessa Juha Herkman (toim.) *Ruutujen välissä – näkökulmia sarjakuvaan*. Tampere University Press: Tampere.
- Riffaterre, Michael (1990) *Compulsory reader response: the intertextual drive*. Teoksessa Michael Worton & Judith Still (toim.) *Intertextuality: Theories and practices*. Manchester University Press: Manchester/New York. 56–78.
- Rippl, Gabriele (2015) *Introduction*. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter: Berliini/Boston. 1–31.
- Rippl, Gabriele & Etter, Lukas (2013) *Intermediality, Transmediality and Graphic Narrative*. Teoksessa Daniel Stein, Jan-Nøel Thon & John Pier *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. De Gruyter: Berliini/Boston. 191–217.
- Round, Julia (2013) *Anglo-American Graphic Narrative*. Teoksessa Daniel Stein, Jan-Nøel Thon & John Pier *From Comic Strips to Graphic Novels. Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. De Gruyter: Berliini/Boston. 325–345.
- Shuker, Roy (2010) *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting as a Social Practice*. Ashgate: Iso-Britannia.
- Smith, Matthew J. (2013) *Auteur Criticism. The Re-Visionary Work of Alan Moore*. Teoksessa Matthew J. Smith & Randy Duncan (toim.) *Critical Approaches to Comics. Theories and Methods*. Routledge: New York. 178–188.
- Stein, Daniel (2015) *Comics and Graphic Novels*. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter: Berliini/Boston. 420–438.

Tuomi, Jouni & Sarajärvi, Anneli (2002) *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Tammi: Helsinki.

Way, Gerard, Simon, Shaun & Cloonan, Becky (2013) *The True Lives of Fabulous Killjoys*. Dark Horse Comics: Milwaukie, Oregon.

Wolf, Werner (2015) *Literature and Music: Theory*. Teoksessa Gabriele Rippl (toim.) *Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. De Gruyter: Berliini/Boston. 459–474.

Wolf, Werner (1999) *Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*. Rodopi: Amsterdam/Atlanta, GA.

Worton, Michael & Still, Judith (1990) *Introduction*. Teoksessa Michael Worton & Judith Still (toim.) *Intertextuality: Theories and practices*. Manchester University Press: Manchester/New York. 1–44.

Internetlähteet

Benfer, Amy - Salon.com (20.2.2001) *Los Bros Hernandez duet, with kissing*.
http://www.salon.com/2001/02/20/kiss_and_tell/ (Haettu: 26.4.2016. Tarkistettu: 23.2.2016)

Higgins, Dick (1965/1981) *Synesthesia and Intersenses: Intermedia. With Appendix by Hannah Higgins*.
http://www.kim-cohen.com/artmusictheoryassets/artmusictheorytexts/Higgins_Synesthesia%20and%20Intersenses.pdf (Haettu: 15.4.2016, pdf tekijän hallussa)

Hyvärinen, Riitta (2002) *Aku Ankassa puhutaan harkitun hulttomasti*. Kielikello. 2002:2.
<http://www.kielikello.fi/index.php?mid=2&pid=11&aid=1344> (Haettu: 9.2.2017. Tarkistettu: 23.2.2017)

Sarkiola, Pyry - Yle.fi (8.1.2017) *Rontticomics päätyi kustantajan roskapostikoriin – myöhemmin kustantaja löysi sarjakuvan netistä*. <http://yle.fi/uutiset/3-9389278> (Haettu: 12.01.2017. Tarkistettu: 23.2.2017)

Suuri Kurpitsa - Sarjakuvat - Albumisarjat - Ornette Birks Makkosen seikkailut.

<http://www.suurikurpitsa.fi/sarjakuvat/sarjat/ornette-birks-makkosen-seikkailut/>

Haettu: 12.3.2016. Tarkistettu: 23.2.2017)

Aineisto

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (1997) *Ornette, Elvis ja juhlamokkakengät*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (1999) *Ornette Birks Makkonen autiolla saarella*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (2001) *Ornette Birks Makkonen kohtaa luojansa*. Like: Helsinki.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (2003) *Ornette Birks Makkonen – Kurkku jää pystyyn*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (2005) *Ornette Birks Makkonen ja liian paha groove*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (2006) *Ornette Birks Makkosen ensimmäiset seikkailut*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (2007) *Ornette Birks Makkonen – Taskussa*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (2008) *Ornette Birks Makkosen voittamaton vinyylivaisto*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (2011) *Ornette Birks Makkonen ja musiikkiterapeutin omatunto*. Suuri Kurpitsa: Tampere.

Kallio, Pauli & Pirinen, Ville (2016) *Ornette Birks Makkonen sarjakuvasankarina*. Suuri Kurpitsa: Tampere.